أفكار

افتتاحية

ذاكرة الثقافة في الأردن

منذ أن تفتح الوعي الثقافي والإبداعي للأجيال التي تقوم اليوم على العمل الثقافي في الأردن، كانت «أفكار»، ومنذ أن بدأت أفكار كانت عفية وبهية ولها حضورها، كانت الأسماء الكبيرة توجه الدفة في أقدم المجلات الثقافية الرسمية، وكان النشر فيها حلم الواعدين، وكنا منهم، كانت البوصلة التي وجهتنا، وعندما تجرأنا على النشر فيها، ونحن في أول الدرب الثقافي والإبداعي، تحقق لنا حلم التكريس.. من هنا نبدأ ونحن نستعيد ذاكرة الثقافة في الأردن التي جمعتها أفكار بأهلها، أقولها أهلها، لأن هيئات التحرير المتعاقبة كانت ترى في أفكار «وديعة» ثمينة يتسلمونها، ويحرصون عليها حرصهم على إبداعاتهم، وأقول أهلها وأقصد بهم أصحاب الأقلام الذين رفدوها دائماً، وأحسوا بأنها بيتهم، بهذه الروح نبدأ ونحن نتسلم «أمانة» هيئة التحرير في أفكار.

ماذا نحمل في جعبتنا لهذه الوديعة..؟ لن نبدأ من نقطة الصفر، فنحن معنا إرث طيب متتابع من الرؤى والأحلام، تصاحبنا أنفاس الهيئات المتعاقبة، ونبضات أفكارهم واجتهاداتهم، نحرص على إرث الراحلين منهم ونستذكرهم باحترام، ونستدعي وهج أقلام الحاضرين، ونثمن عالياً جهود الذين سبقونا، ونفتح عقولنا وقلوبنا لأصدقاء القلم من شتى التوجهات وضروب الإبداع، أبواب أفكار مشرعة لكم، فادخلوها لتغتني بنبض قلوبكم وتجليات عقولكم، وهذه الدعوة متجددة وحميمة.. ونحن في هيئة التحرير نثق بأن مسيرتنا معا تبدأ بالمحبة، وأن العصي التي يمكن أن تقف في عجلة المسيرة كما يقال، لا يمكن أن تحملها يد مثقف أو مبدع، فالكل يحرص على حافظة الثقافة في الوطن، وهذا شعارنا في هيئة التحرير، مسيرة راسخة ورثناها ووديعة تمثل المكنز الروحي.

لا بد لنا أن نتذكر ونحن نتسلم هيئة تحرير أفكار عام 2012 م بأننا في زمن جديد، انقلب العالم كله، وتغيرت أشياء كثيرة، ولا بد لنا وأن نحس بمسئولية نشر الإبداع العربي حيثما انتشر الحرف العربي، وهذا الأمر لم يعد حلماً في زمن التقنيات المذهلة، سنعمل على تفعيل موقع أفكار الإلكتروني لتصل العالم بكبسة زر، ونحمل من خلال الموقع أفكاركم وطروحاتكم ونبضات قلوبكم، نعرف صعوبة وصول الورق إلى العالم، ونجد البديل المدهش، عالم أفكار الإلكتروني، ونحلم أن نتواصل من خلاله مع الطاقات الفكرية والإبداعية مع العالم العربي المشرقي والمغربي ومع المغتربين العرب، فما المانع من عقد ندوات فكرية من خلال موقعنا..؟ هكذا نحلم وهكذا نخطط حسناً، لا بد وأن نصارحكم بأننا نعاني من مسألة التوزيع، وسنحلها بالتوجه إلى عالم المدارس، دعونا نتذكر بأن لدينا أكثر من خمسة آلاف مدرسة، ولو افترضنا بأن في كل مدرسة مبدع واحد، فسنخاطب خمسة آلاف مبدع مستقبلي، سيقرأ هؤلاء فكر وإبداع أقلام أهل أفكار، ورقياً والكترونياً، ولكم أن تتصوروا أن مدارس الوطن في البادية والريف ستصلهم مجلة غنية بكم، وأصارحكم بأننا نقصر بحق هؤلاء الذين يفرحون بلا حدود إن وفرت لهم مكتبات مدارسهم مجلة شهرية تفتح لهم آفاق المعرفة. في جعبتنا أحلام سنحققها معكم.. سنفتح ملفات ساخنة وحية، وسنستدعي الناس الذين رحلوا وتركوا بصمات لا يجب أن ننساها، سنحاور ونطلب منكم أن تقترحوا لنا المحاور، نحن لا نملك عبقرية التغيير.. أنتم أيها المبدعون والقراء ذخيرتنا، مدوا لنا أيديكم، ولنبدأ معاً.

وختاماً، اسمحوا لي أن أوجه لهيئة التحرير التي سبقتنا تحية بحجم الكرة الأرضية، وأن أستذكر بشكل خاص جهود رئيس التحرير الأستاذ الدكتور أحمد ماضي الذي تسلم دفة القيادة، وكان نعم الربان، وأن أثمن عاليا نهج وزارة الثقافة بإعطاء هيئة التحرير حرية أشهد أنها حقيقية، أبوابنا مشرعة وأنتم أهل دار أفكار وسلمتم.

أ. د. هند أبو الشعر

تحليل النصوص من منظور تداولي

د. إبراهيم خليل


كلاوس برينكر

بعد إسهاماته المتعمقة في تحديد آفاق علم اللغة النصي، يواصل كلاوس برينكر البحث في قراءة النصوص عبر ثلاثة مستويات، هي: النحوي، والدلالي، والتداولي. وكتابه التحليل اللغوي للنص 1985 خيرٌ دليل على هذا(1). ففيه يقف القارئ على طريقة جديدة في عرض المفاهيم الأساسية لهذا العلم، فضلا عن توضيح منهجه في تحديد أنواع النصوص، وتحليلها، والكشف عن الوظائف الرئيسة، والثانوية لها، وتأثير بنية النص في هاتيك الوظائف.

فالمعروف أنّ لعلم اللغة رأيًا في التكوين العام للنصوص، وأنّ للوصف القواعد التي يقوم عليها هذا التكوين، وصفًا منظمًا، دورًا في التحليل اللساني للكلام، لا يقل - أبدًا - عن دوره في تحليل الجملة، وذلك يمثل - على الدوام - موضع خلاف بين اللسانيين الذين لا يرون ضرورة في تحليل ما فوق الجملة، والفريق الآخر الذي يرى في النص مادة ضرورية ينبغي لنا تحليلها لفهم النظام اللغوي، أسرارًا، ودقائق(2). وتحقيقًا لهذا الفرض، لا مفرّ من الاتفاق، بادئ ذي بدء، على مفهوم النص، أو الإجابة عن السؤال: ما هو النص؟

النصُّ:

فعامة الناس يظنون أنّ كل سلسلة من الجمل، يساقُ بعضُها تلوَ الآخر، تمثل نصًا من أحد الوجوه، إلا أنّ الواقع ينفي ذلك، إذ يمكن أن يسوقَ المتكلمُ، أو الكاتبُ، جملا لا تكون نصًا، إذْ لا بدَّ من أنْ تدور تلك الجمل حول موضوع واحد، وأنْ تتصل به كافة لتؤلف مثل ذلك النص(3). وبالعودة إلى معاجم اللغة نجدُ تعريفات للنص لا يمكن الاقتناع بها، كالقول بأنّ النص ذو طول معين، أو مطبوع، إلخ. وهذا يتكرر أيضًا في تعريفات نجدها في مصنفات علم اللغة النصي text linguistics، إذ لا يوجد تعريف مقبولٌ حتى الآن. ومع ذلك يُحاول علم اللغة النصي باعتماده على نظرية التواصل، والتداولية، باتجاهاتها الأنجلو- سكسونية - منذ زمن - التوصل إلى تعريف، وتحديد دقيق، لمفهوم النص، على أنه: تتابعٌ من الجمل المترابطة ترابطًا نحويًا، يحاولُ به الكاتبُ، أو المتكلمُ، إنشاء علاقة تواصلية معينة مع السامع، أو القارئ (4): فمفهومُ النص، على وفق هذا التحديد، يقوم على تبئير فكرة المعنى التواصلي، أي أنّ اختيار وسائل نحوية، إلى جانب المعنى التواصلي، يوجّهان الملفوظ الكلامي وجهةً تؤدي إلى نوع جديد هوَ النص المُدمج. فالنص تتابعٌ مُحدود لعلامات لغوية،

▸ ناقد وأكاديمي أردني.

متماسكة في ذاتها، مشيرة، باعتبارها كلا لا يتجزأ، لوظيفة تواصليّة مُدْرَكَة(5).

يؤكد التعريف، مثلما نلاحظ، على التماسُك النّحْويّ، والتماسك الدلاليّ، أما النوع الأول من التماسك فيستخدم قواعد مُحدّدة، كالإحالة،(6) أو الإعادة Anaphor. والإحالة تشملُ- فيما تشمل - الأشخاص، والأشياء، والأحوال، والوقائع، والأفعال، والتصوُّرات. وتستعمل لإفادة هذه الإحالات ضمائر، وضَمائم اسمية: كلام التعريف، والاسم الموصول، واسم الإشارة(7). والأنماط المذكورة تعدُّ إعادةً لفظيّة صريحة، وثمة إعادة ضمنية غيْرُ مُصرَّح بها، ولكنها تستشفُّ من السياق، فإحدى روايات فايس تبدأ على النّحْو الآتي:

« في نوفمبر 1940 جئت إلى استوكهولم، سافرتُ من محطة القطار إلى بنسيون شدين في دروتنجتا، حيث ماكس بيرنسدروف كان قد حجز لي حُجْرة. « فالكاتب لا يُكرّر اسم المدينة استوكهولم بعد كلمة قطار، مكتفيًا بإيماءَة، لأنّ المحطة موجودَة في تلك المدينة، وهذه إحالة غيْرُ مباشرة، ولا صريحة، كذلك كرَّر، ضمنيًا، اسم مدينة دروتنجتا تكرارًا غير صريح، لأنّ ماكس حَجَز فيها الحُجْرة التي هي، أيضًا، في البنْسيون (8). فواقع الأمر هو أنَّ الإحالة كانتْ، وما تزال، موْضع اهتمام لدى عدد غير قليل من اللغويّين، فهي إحدى النقاط الرئيسة لدى رقيّة حسن، وهاليدي، وفان ديك، وهارفنج الألماني، وشومسكي. وقد عرّفَ هارفنج النصَّ بالكلام المترابط عن طريق: الإحالة، أو الإعادة(9).

فالإعادة وسيلة نحوية مهمَّة جدًا في تكوين النصوص (10)، لذا لا عجَب في أنْ يسمّيها آيزنبرج تسْميَة لا تخلو من دلالة، وهي: « أنماط التنصيص « (11) فمثل هذه الإحالات لا بد منها لربط الجمل بعضها ببعض، وهذا الترابط هو الذي يؤدي إلى ما يُعرفُ بالتماسك النصّي. فالإحالة هي البنية الحاملة للصلات الموضوعيّة(نسبة للموضوع) أي أنّها تشيرُ إلى طبقات أخرى منه، أكثر عمقًا، تعرف عند اللغويين بالبنية الموضوعيّة للنصّ Thematically structure of the text. ولهذه البنية الأثرُ الأكبرُ في تحقيق التماسُك (12)، الذي يعزى إليه ما في النص من تضافُر دلاليّ. ولتوضيح ذلك يقتبس برينكر حوارًا مع الكاتب المسرحي بريشت حول الحيوان الأثير لديه، وهو (الفيل). وهذا الحوار يقع في نحو 500 كلمة، يجري فيها التركيز على الفيل تركيزًا شديدًا يؤدي دوْر حامل الإحالات، ومن ذلك يستنتج أنّ الإحالات، في تردُّدها على هذا النحْو، وبتواترها على هذا المنوال، تؤدي إلى توجيه التواصل نحو موضوع مُعيّن، هو حجرُ الزاوية في وَحْدة النص (13)، وهذا شيءٌ لا يحتاج إلى تأويل، فهو واضحٌ، وبيّنٌ، وبه تتجلى البنية الدلالية لأيّ نصٌّ كان.

وعلى وفق ما ترى حلقة براغ تتوالى (ثيماتُ) الموضوع تواليا أفقيًا، فالجملة (أ) على سبيل المثال تتضمن وحْدة من الموضوع(أ) تستدعي الوحدة(ب) التي يُعبّر عنها بجملة أخرى، هي الجملة(ب)، وهكذا تتوالى الجملُ تبعًا لمخطط موْضوعيّ، متعلقة بعضُها ببعض، على نحو يؤدي إلى الموضوع الذروة Hyper theme. على أنَّ المتكلم، أو الكاتب، قدْ يعدل عن هذا التساوق من موضوع جزئي لآخر، فيما يُشبهُ الفجْوَة، أو الانقطاع، على أساس أنَّ القارئ يستطيع ملءَ تلك الثغرة، أو الفجوَة، بيُسر، اعتمادا على السياق (14)، واعتمادًا على مبدأ الإعادة، والعلاقات الدلالية المنطقية بين الموضوعات الفرعية، التي تندرج منصهرة في الموضوع الرئيس. وثمة آلياتٌ - في رأي برينكر – تؤكّدُ هذا التعالق، وهي: الحذف، والتعميم، والتركيب (15). ففي ظلّ الموضوع العلويّ – الذروة، تندرج موضوعات أدنى تضفي عليها الذرْوةُ، أو البنية الكبرى، انسجامًا داخليًا، هو الذي يوضح المضمون الكلي، وذلك على

سبيل المثال في الرواية، التي تضم حوادث كثيرة تتخللها تنقلات يثبُ فيها الراوي من لحظةٍ لأخرى، ومن مكانٍ لآخر، ومن شخصيّة لشخصيّة ثانية، وهكذا.. دونَ أنْ تنقطعَ الصلة، أو تنبتَّ، بينَ المتواليات السرْديّة، والأصْل، الذي يُعبّرُ عنه رأسُ الموضوع، الذي هو، بمعنى من المعاني، النواة التي تحيط بالحوادثِ الأخْرى، وكثيرًا ما يُعبّر عن هذه النواة بكلمات من مثل: الفكرة الأساسية، أو لبّ الموضوع، أو بيت القصيد، وقد يجري التعبير عنها بذلك الشيء الذي نقوم بتجريده في صياغة مختصرة إلى أبعد الحدود، ويسميه بعضهم الملخص abstract وهي صياغة يصعُبُ وضعُها دون أنْ يتمكّن القارئ، ويتوصّل، لفهم النص فهْمًا كليًا، وعلى نحوٍ تواصليّ (16). بمعنى أنّ معيارنا للكشف عن نواة الموضوع هو أنْ يكون هذا الكشفُ مُنْسجمًا مع التحليل التداولي (17)(البراجماتي) فهو النهج الصحيح الذي يقود القارئ لاستنباط الموضوع الرئيس في نصٍّ تتخلله موضوعاتٌ ثانويّة متداخلة. فالمثال الذي يعرض له برينكر (حريق المَسْكن) يتألف في الواقع من موضوعاتٍ، هي: اندلاع الحريق، جهد رجال الإطفاء، إنقاذ طفل، تحقيق رجال الأمن في الحادث. وفي هذه الحال يقوم القارئ باستخلاص الموضوع النواة، مستفيدًا من خبرته، ومعرفته بالموقف، وملاحظته لما في الخبَر من علاقات، وروَابط. فمن الناحية التواصليّة يقوم القارئ بدمج هذه المتواليات في شيءٍ واحدٍ يمكن تكثيفه تحت مُسمّى « حريق المسكن ». فموضوع الحريق هو البنية — الذروة، أو الكبرى، تندرج أسفل منها ثلاث بنىً صغرى، وكل بنية منها تستحق أنْ تحلل إلى موضوعات أصغر، فالإطفاء يحتاجُ إلى سيّارة، وأشخاص، وأنابيب، أو خراطيم مياه، إلخ.. والعلاقة بين الحريق ورجال الإطفاء علاقة سببيّة، مَنطقية، إذ يقتضي إطفاءُ الحريق حُضورَهم بمعداتهم اللازمة كاملة، أما علاقة الرجال بالسيارة، وبخراطيم المياه؛ فعلاقة اقتضاء، ولزوم، فوجود مثل تلك الأشياء ضرورة لإخماد الحريق (18). ويَسوغ أنْ تكونَ العلاقة بيْن المَوْضوعاتِ الفرعيّة، والموضوع الكلّي، علاقة تخصيص من جانب، وتعليل من جانبٍ آخَرَ. فالرجال – ها هنا – يختصّونَ بالإطفاء، ومكافحةِ الحرائق، ورجال الأمن متخصّصونَ بالتحقيق، والكشف عن ملابسات الحَوادث. أما التعليلُ، فيظهر، بوضوحٍ، في الإعلانات التجاريّة، إذ يمكن أنْ يوصف نوْعٌ من الكريم (نيفيا) وصفًا يكتملُ موضوعُه بذكر ما يُعدّ تعليلا لذلك الوصف: « للعناية بالبشرة لا يوجَدُ ما هو أفضلُ من نيفيا». فالعلاقة بين الموضوعيْن علاقة شرْطيّة، يشير فيها المُعْلن إلى أنّ شرط العناية بالبشرة استخدامَ كريم نيفيا. وهذا النوْعُ من العرْض الموضوعيّ يتخذ أشكالا أخرى عدا التعليل، الذي هو واضحٌ في المِثال، كالتفسير، والسرْد الخبريّ، والوصْف. فخبر المشاجرة التي تعقبُ مباراة في كرة القدَم – مثلا – يتألفُ من أخبار مُفْرَدَة تساقُ بأسلوبٍ يجعلُ من بعضها مزامنًا بعْضَها الآخر، أو نتيجة له، أو سببًا أدّى لاندلاع المُشاجَرَة، أو تفسيرًا لموقف أحد الفريقيْن منَ الآخر، أو لعلاقة هذه المشاجرة بنتيجة المُباراة، أو لمقارنتها بمشاجرة شبيهةٍ وقعَتْ في وقتٍ سابق، أو تعليقًا على العنْفِ في المَلاعب.

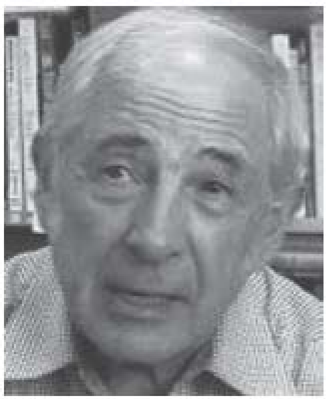
وفي جلّ الأحوال، لا تكفي الوسائط النحْويّة لدمْج هذه الموضوعات الجزئية، في آخر كلّي، وإنما تؤدي العلاقات الدلالية، والزمانية، والمكانية، دوْرًا كبيرًا في دمْج هذه العناصر، بعْضِها ببعْض، وبعثِ روح التماسك، والتلاحم، بيْن مكوّنات النص.

البَسْطُ المَوْضوعيّ:

على أنَّ الخبر السرْدي قدْ يسْتوعبُ، في بعض الأحيان، موْضوعاتٍ وصفيةً صغرى؛ فقد يصفُ كاتبَ الخبَر، إذاعيًا كانَ، أو صحفيًا، مشهدًا تخلل المشاجرَة، ولهذا الوصف – في العادة – وظيفته الإيضاحية، أو التفسيرية، أو التقويميّة، والحكم على الحدَث. وله بالطبع حيّزهُ العضوي في النصّ، إذ

لا بدَّ من أن يكون تابعًا للشيء الذي جرى ذكرُه، مُجملا، ليأتي الوصف تفصيلا لما ذُكر، وتبعًا لذلك، فإنَّ مُخطط نصٍّ كهذا يستوعبُ السردَ، مثلما يستوعبُ الوصف، والتعقيب وثمة نصوصٌ تحتاج إلى نوعٍ خاصٍّ جدًا من البَسْط الموضوعي، وهو الذي يسميه برينكر: بسْطًا حجاجيًا، أي: جدليًا، لا سيما إذا كانَ النصُّ يشبه المناظرَة، التي تتخللُها آراءٌ متباينة يجري تعزيزُ كلٍّ منها بحجة، والمثال المتكرِّرُ لهذا النوع من النصوص نجدُهُ في إعلاناتِ المُرَشحين في الانتخابات.

فني أيِّ إعلان انتخابي نجدُ موضوعين: لا بد لأحدهما من أن يكون حُجَةً على الآخر، وقد يجري تقديمُها على الموضوع الرئيس، وهو دعوة المرشح لانتخابه هو، أو لانتخاب حزبه. وقد تكون الحجة واحدةً، إلا أنها تتضمَّن حججًا أخرى، فالأولى رئيسة، والحججُ الأخرى فروع لها، ترتبط بها، وتنضوي تحتها. وقد ترد الحُجَة على هيئة انتقادات، أو وعودًا، أو شرحًا لفكرة يقوم على التذكير بقواعد، أو مُمارسات، ومثل هذا الشرْح يتضمَّنُ في الواقع حُجَة غير مباشرَة.



جون سيرل

ومن النماذج النصيَّة التي يتجلَّى فيها البسط الحجاجيُّ للموضوع: لوائحُ الاتهام، وقراراتُ المحاكم، والنصوص الخاصة بالمعلومات، والمقالاتُ العلمية، والمراجعاتُ النقدية للكتب. وتتصفُ، غالبًا، هذه النصوص بالإثارة، لأنَّ الغرَضَ فيها يعتمد المُساءَلة، والتأكيدَ تارَة، والنفي تارة أخرى، مما يُغني النصُّ بالأدوات النحويَّة، واللغويَّة الأُخرى (19).





جون أوستن

وظائف النصوص:

ويتساءل برينكر - مُحقاً - عن وظائف النصوص، وهل هي تلك الغرض الذي يتحقق من نص ما في موقف تواصُليّ؟ إذا سلمنا - جدلاً - بصحة هذه الإجابة، فَسنصطدمُ باعتراض من لدن من يجدون في النص الواحد وظائف عدَّة، لا وظيفة واحدة. ولكنْ، أيا كانت الوظائفُ، والأغراضُ، التي يمكن للنصّ تحقيقها في أحد المَواقف، فلا بد من أن يكون غرضٌ واحدٌ منها هو الهدفُ، وعلى هذا الأساس يصْدُقُ القول إنه وظيفة النص (20). وإذا أخذنا بالاعتبار ما تحدث عنه أوستن Austen من أنَّ بعض الكلمات المستخدمة في النصوص تتضمَّنُ أفعالا منجزة، كالوعد بالقدوم، أو النصح،

أو الشكر، أو الاعتذار، أو الوداع، فإنّ هذه الأفعال اللغوية تعد مؤشرًا على نوع الوظيفة الرئيسة للنصّ، تضاف إلى ذلك، بالطبع ، مؤشراتٌ أخرى يوحي بها السياق. وهذه المؤشرات، إلى جانب الأفعال الإنجازية التي سبقت الإشارة إليها، تهيّمنُ على العناصر الأخرى. فإذا اكتشفنا في النصّ فعلا إنجازيًا تدعمه إيحاءات السياق، فلا ريب في أنّ هذا يُعيّنُ – إلى حدٍّ ما- الوظيفة الرئيسة لذلك النصّ (21)، وهو الشيء الذي يتغيّاه المتكلمُ، أو الكاتبُ، من عملية التواصل مع المُتلقي، باستعمال وسائط لغوية سائدة ومقرَّرَة، عُرفيًا، وملزمة للجماعة على حسَبِ التواضُع، أيّ أنه – باختصار – هو مقصد المتكلم الذي ينبغي أنْ يتضح لدى المتلقي(22).

وهذا المفهوم لوظائف النص يطابق إلى حد بعيد مذهب أوستن في توصيفه للفعل التواصلي، أو الفعل الكلامي الإنجازي.

وقد يكون المقصد الحقيقي للمتكلم، أو الكاتب، مضمرًا خلف قصْد ظاهر، ومعنىً بارز، لكنه غير المَعْنى الذي يريدُه، فيبدو وكأنه قناع سطحيٌّ لذلك القصد الخفيّ، غير المباشر، وغير الصريح. ونستطيع توضيحَ ذلك بمثالٍ منَ الشّعْر العربيّ، وهو قول الشاعر في واحدٍ من الأبْياتِ المفرَدَةِ التي يتألفُ فيها النصُّ منْ بيتٍ لا ثانيَ له ولا ثالثَ:

زعم الفرزدق أنْ سيقتل مرْبعًا

فابشرْ بطول سلامةٍ يا مَرْبَعُ

فصاحب البيت يتحدّث في موضوعيْن، هما: سلامة مرْبَع، وتوعُّد الفرزدق بقتله، وقد جعل أحدهما علة للآخر، والواقع أنَّ الشاعر أخفى وراء هذين المقصدين مقصدًا غير مباشر هو الغرض من البيت، فهو يريد أنْ يقول: إن الفرزدق جبانٌ، رعْديدٌ، وليس ممّن يُخشى خطرهُ، أو تهديدُهُ. والفعل الإنجازي أبشرْ، في بداية الشطر الثاني، يشيرُ إلى هدف النصّ المضمَر؛ فالبشرى بالسلامة فعل إنجازي يخفى تأكيدًا لصدْقِ العبارة التي هي وظيفة النصّ المُضْمَرة. والوسيلة اللغوية المستخدمة – ها هنا – صورة بلاغيّة، أوْ مُفارقة، لا تخلو من تهكّم لاذعٍ، وسخْريَة مريرة، فقد جمع طول السلامة مع التهديد بالقتل، تأكيدًا لجُبْن الفرزدق. وعلى هذا النحو جاءت المعلومة (زعم) والفعل الإنجازي (أبشر) لتعبّرا بالتضادّ عن تلك الوظيفة؛ فالأولُ فعْلٌ غير إنجازي(يحتملُ الكذب) والثاني فعلٌ إنجازيٌ لا يحتملُ غيْرَ الصدْق.

غير أنّ هذه الوظيفة هي الوظيفة الأولى للنصّ، لكنّ فيه وظائفَ أخْرى كالوظيفة الإعْلاميّة، فالصياغة اللغوية للموضوعيْن توجِّه رسالةً إعْلاميّة لمتلقٍّ هو(مَرْبَع) ومتلقٍّ آخر هو الذي يعنيه المُرْسل بتهكّمه وسخريته، هذا فضلا عنْ وظيفته الجدليّة، فهو- بلا ريبٍ - ينفى ادّعاءً سابقًا مشفوعًا بما يشْبهُ الحُجّة.

فوظائف النصّ يجوز أنْ تكون معْياريّة، بمعنى أنّ الفهْمَ لا يصحّ، والتواصل لا ينْجحُ، إلا بالكشف عن تلك الوظيفة، وأخرى غير معياريّة، وهي التي لا يعيق غموضُها، والتباسُها، نجاحَ الموْقف التواصليّ (23)؛ فقارئ النصّ كالدارس الذي يجيب عن أسئلة في اختبار موضوعيّ multiple choice، يجدُ نفسه أمام خيارات متعدّدة، أحدها يُشير إلى وظيفة النصّ الأولى، والخياراتُ الأخرى تشير إلى وظائفَ، لنقلْ: إنها وظائفُ ثانويّة، أو هامشية، فالنصّ كالعلامة التي لها معنى مركزي central ، ومعانٍ أخرى هامشيّة no central، أوْ ثانويّة، تحيط بذلك المعنى المركزي.

ويستقصي برينكَر الوظائفَ المتعدّدةَ للنّصّ، فالوظيفة الإبلاغية، أو الإعلاميّة، هي تلك التي تقوم بمضمون لا يتعدّى أنْ يكون سرْدًا مُوضّحًا لواقعة، أو حالة معيّنة، وأكثرُ ما نجدُ هذا النوع من النصوص ذات الوظيفة الإعلامية في الصُحُف، أما إذا كان المضمونُ يتطلب استثارة المتلقي، وتأييده، لإنجاز معين، فهذا نصٌّ وظيفته الاستثارة. وأكثر هذا النوع من النصوص نجدهُ في الخطابة الشفويّة، سياسيّة أوْ دينية،

وفي المواعظ، وفي الشعر، والقصة، وبصفة عامة في الأدب، والإعلان الإذاعي، والتلفزيونيّ، والسينمائي، ويضافُ إلى ما سبق التحليل الصحفيّ، لأنّ هذا النوع من التحليل غايته – في العادة- أن يُغري القارئ باتخاذ موقف معَيّن، مع، أو ضد، موقف آخر. وقد نجد هذه الوظيفة تهيْمنُ على الإعلان التجاريّ، كالإعلان عن أنّ قيادة سيارة من نوع معيّن تضمّنُ الأمْن للسائق، وللركاب (24). وثمة نصوصٌ غايتها الرئيسة، ووظيفتها الأولى، هي التزامُ الفريقين؛ صاحب النص والمتلقي، بأشياء مُحدّدة، أي: بإنجاز أفعال يجري تعيينها على وجه من وجوه اليقين. كشهادات الضمان، والتأمين، والعقود، والتعهّدات، وتستخدم في هذا النوع من النصوص وسائل لغوية دالة على ذلك، مثل: يلتزم، يتعهّد، يتحمّل، يضمن، إلخ.. ومن بين الوظائف الأخرى للنصوص وظيفة الاتصال، التي تميز النصوص ذات الطابع الانفعالي، الذي لا يخلو من مشاركة المرسل والمرسل إليه في شأن من شئون الوجدان. ومن أمثلة هذا النوع برقيات التعزية، والتهنئة، والخطابات البريدية، التي يجري تبادلها بين صديقين، أو عاشقين، أو بين قريبيْن، والخطاب الغرامي هو أحدُ النصوص التي تقوم أساسًا على فكرةٍ واحدةٍ هي تحقيق الاتصال عبر الخطاب لتعذّرِه عبْرَ الواقع (25).

وأخيرًا ثمة نصوصٌ هدفها الترويج، والتسويق. ويعدّ الإعلان التجاري أكثر النصوص تمثيلا لهذه الوظيفة. وقد تمتزجُ الاستثارة فيه بالإقناع، فإذا قيل في إعلان: لمَ لا تكون من الناجحين باستخدامك شفرة جيليت؟ فالجزء الأول من الإعلان يثير الانتباه، ويدعو للالتفات، ولوْ لمْ تستخدم فيه أداة نحوية مثيرة، وهي الاستفهام(لمَ) لما كانَ له هذا الأثرُ، في حين أنّ الجزء الثاني من النصّ يفسرُ الأول، كأنما يلزم الناجحين طرًّا باستخدام هذا النوع من شفْرات الحلاقة. والسؤال الذي آنَ الأوان للتذكير به، هو: هلْ ثمّة علاقة بين بنية النص ووظيفته؟

بنية النص:

يؤكد برينكر وجود علاقة حتمية بين بنية النص وخصائصه التداولية، إلا أنَّ هذه العلاقة مُعقّدة (26).

ولتوضيح طبيعة هذه العلاقة يحلل حكاية عن عيد العنصرة لدى المسيحيّين، مستخرجًا من الحكاية بنيتين، أولاهما واقعة العَنْصَرَة في الكتاب المقدس، والثانية بداية جديدة لتواصل مبْنيٍّ على تفاهم حوْل أمْر ضروريّ جرى تضمينه في العنوان، مثلما جرَى الإيحاءُ به في مَواقعَ أخْرى. وأمّا عن أيّ الموضوعيْن هو الرئيس، فيقول: إنَّ الثاني هو موضوعُ النصّ، فالأول موضوعٌ فرعيٌّ، والثاني هو الذي يقعُ على نقاط التماسّ بيْنَ الإرسال من طرف الكاتب، والفعْل التواصليّ من جهَة القارئ. ومن هنا، فإنّ بنية هذا النص تقومُ على توجيه الإشارة للمعْنى في اتجاهيْن، أحدُهما: في الاتجاه الذي تمثله واقعة العَنْصَرة في الكتاب المُقدَّس، والآخر عالمنا الذي يتسمُ باختلال التواصل فيه، واختلالِ المعايير. فكأنَّ الكاتب بنى نصَّهُ على محْوريْن اثنين، أحدهما يمثل وظيفة الاستثارة، والآخرُ يمثل البَسْط الحجاجيّ (الجدليًّ) للموضوع، الذي تستخدمُ فيه وسائلُ إقناعٍ لغوية، فيكتسبُ النصُّ، بذلك ، خاصيّة التوكيد المتزايدَة.

وهذا مثالٌ من أمثلة كثيرة تؤكّد أنّ بنية النص، أو خصائصه التداوليّة، ذاتُ علاقةٍ عُضوية بوظيفته، وتتجلى هذه العلاقة في التنظيم، والترتيب، والوسائل اللغوية، والوظائف الثانويّة، التي تحيط بالوظيفة الرئيسة له. سواء أكان حديثا شفويًا، مباشرًا، أو عبْر وسيلةٍ من وسائل الاتصال: كالهاتف، أو الراديو، أو التلفزيون، أو رسالة بريديّة مكتوبة، أو مقالةٍ من المقالات التي تنشرُ في الصحف، أو في المجلات، أو في إعلانٍ تجاريّ، فلكلٍّ معاييرُهُ، وهي، في مطلق الأحْوال، لا تخلو من أنْ تتصفَ بالتماسُك النحْويّ، والتدرّج من الموضوعات الفرعيّة إلى الموضوع الرئيس.

الإحالات:

1- ترجمه عن الألمانية سعيد حسن البحيري وصدر عن مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 2005

2- للاستزادة انظر: إبراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، عمان ط1، 2007، ص 217

3- كلاوس برينكر: التحليل اللغوي للنص، مرجع سابق ص 20

4- التحليل اللغوي للنص ص 25

5- التحليل اللغوي للنص ص 27

6- التحليل اللغوي للنص ص 38 وانظر: Ruqaua Hasan, Grammatical Cohesion in Spoken and Written English, London, 1st ed 1968, p2-5

7- التحليل اللغوي للنص ص38-48

8- التحليل اللغوي للنص ص48

9- التحليل اللغوي للنص ص54 وانظر: في اللسانيات ونحو النص ص 227

10- التحليل اللغوي ص 55

11- التحليل اللغوي ص 57

12- التحليل اللغوي ص 59

13- التحليل اللغوي ص 61-62

14- التحليل اللغوي ص 66

15- أضاف إليها فان دايك Dijk في كتابه: النص والسياق Text and Context: الانسجام، انظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، ط1، 1992 ص257 وانظر ما كتبناه عن هذا في: استقبالُ النظريّة مثلٌ من نحو النصّ، في المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت مج 27، ع 105، شتاء 2009 ص115

16- التحليل اللغوي للنص ص 73

17- التحليل اللغوي ص 74- 75

18- التحليل اللغوي ص 81

19- التحليل اللغوي ص 95-106

20- التحليل اللغوي ص107-108

21- التحليل اللغوي ص119. وللمزيد انظر: جون ليونز: السمةُ والقوةُ الإنجازيّة، فصلٌ من لسانيات الخطاب، ترجمة صابر الحباشة، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2010 ص200

22- التحليل اللغوي للنص ص122

23- التحليل اللغوي للنص ص 131

24- التحليل اللغوي للنص ص 152

25- التحليل اللغوي ص157

26- التحليل اللغوي ص 163



لوحة للفنان إبراهيم الحطاب

التاريخ .. ماهيته وأهمية دراسته

علي عفيفي علي غازي

منذ اللحظة الأولى التي بدأ يدب فيها الإنسان على سطح كوكب الأرض ارتبط مفهوم الزمن لديه بما يجري من تغيرات في هذا العالم الذي يعيش فيه، ومن ثم بدأ يبحث عن وسيلة لتدوين ما يمر به من أحداث؛ لأنه أدرك أنه لا غنى له عن تدوين مسيرته الحضارية على سطح هذا الكوكب منذ الأزل، ومن ثم لجأ إلى الخيال ليسُد به النقص في تاريخ نشاطه في الماضي، وكانت هذه نشأة ما نسميه «المعرفة التاريخية»(1)، ومن هنا نشأ علم التاريخ في محاولة لكشف غموض الماضي وتطور المسيرة البشرية، وقد كان اللغز الأول الذي واجه الإنسان عندما بدأ يفكر في التاريخ هو كيف وجد؟ ولماذا؟ وهذا ما دفعه إلى الأساطير ليبحث عن حل لهذا اللغز، وكانت الأساطير أول إنتاج للعقل البشري في هذا السبيل، وفي رحم الأسطورة ولدت كل علوم البشر.

وحاولت الأساطير أن تجد تفسيرًا لما صعب على الإنسان إدراكه في بداية رحلته الكونية، ولجأ إليها المجتمع البشري للحصول على التفسيرات المطلوبة لمختلف الظواهر الغامضة سواء في الطبيعة أو في ماضي التطور الإنساني، وإذا كانت الأسطورة قد عجزت عن توضيح البعد الزمني والبعد المكاني في القصة التاريخية ذلك لأن الفكر الأسطوري لا يعرف الزمن بوصفه تعاقبًا للحظات زمنية متشابهة، مثل الدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وإنما الزمن في الأسطورة كتلة زمنية واحدة متداخلة دونما تحديد؛ لأن بنائها يقوم على أساس أن الزمان ما يزال مستمرًا لم يتوقف بعد، كما أن الإنسان الأول لم يعرف فكرة الزمن التي تشكل لنا إطار التاريخ ذلك لأن العملية التاريخية، أو الحدث التاريخي ثلاثي الأبعاد إذ أنه يقوم على علاقة الإنسان بالمكان في إطار الزمان، ولا يمكننا تخيل حدث أو حادثة تاريخية من دون إنسان أو زمان أو مكان، ولكن ذلك لا يمنعنا من التسليم بأنه في رحم الأسطورة ولد علم التاريخ.

فأي حادثة تاريخية تقوم على ثلاثة دعائم هي: الزمان والإنسان والمكان، ولا يمكن تصور ظاهرة تاريخية خارج حدود هذه الدعائم الثلاثة، فالزمان هو الذي يجعل للحادثة التاريخية صفتها التاريخية، ومن المستحيل تمامًا تصور أية حادثة تاريخية خارج نطاق الزمن، والزمن المعنيّ هنا هو الزمن الإنساني أي عمر الجنس البشري فوق كوكب الأرض، ذلك لأن الفعل التاريخي في حقيقته فعل إنساني وقع داخل حدود الزمن الإنساني، وارتباط التاريخ بالزمن يتضح من خلال الحقيقة القائلة بأن الماضي الحضاري لبني الإنسان على سطح الأرض هو موضوع علم التاريخ.

أما المكان أو البيئة فهي الركن الثاني من أركان الظاهرة أو الحدث التاريخي؛ لأن البيئة هي مسرح العملية التاريخية؛ فلا نستطيع تصور وجود الفعل التاريخي في فراغ بعيدًا عن المكان أو البيئة، فالتفاعل بين الإنسان والبيئة في إطار الظرف الزماني هو الذي يُنتج لنا الظاهرة التاريخية في أي عصر من العصور، ذلك لأن الإنسان هو منفذ العملية التاريخية ما دام ميدان التاريخ ومجال بحثه هو ماضي النشاط البشري،

صحفي وباحث مصري.

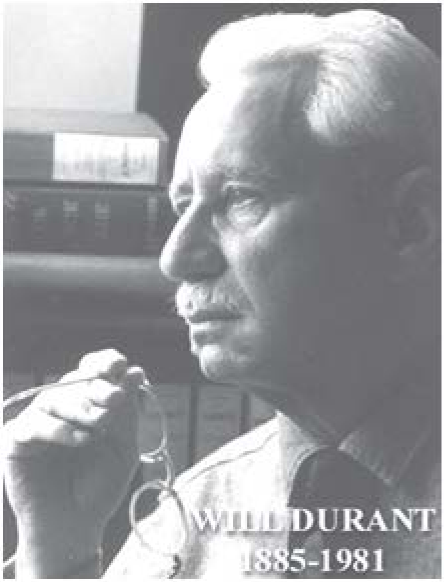
فالارتباط بين الإنسان بوصفه فاعلاً تاريخيًا؛ والتاريخ الذي يهتم بدراسة الفعل الإنساني ومحاولة تفسيره يبدو في غاية الوضوح، وليس بوسعنا أن نتصور وجود ظاهرة تاريخية لا ترتبط بالإنسان؛ فذلك لن يكون تاريخًا بالمعنى المقصود، وإنما سيكون نوعًا من التاريخ الطبيعي الذي يختلف تمام الاختلاف عن التاريخ كعلم الإنسان؛ فالتاريخ يميل إلى حفظ كل ما له قيمة بالنسبة لبني الإنسان ويترك ما عدا ذلك للفناء والهلاك.

ولو تأملنا كلمة تاريخ نجدها في معناها الواسع تعني تحديد الأحداث من مجرى الزمن، وتدل على كل النشاط الإنساني، وكل ما تركه الإنسان على وجه الأرض من آثار ذات نشاط مثل ما كتبه على الصخور، أو ما نقشه على الأحجار، وجذوع النباتات، وبذلك يكون دون أعماله وأفكاره بكل الوسائل المتاحة في عصره، والتاريخ عبارة عن وحدة متصلة الحلقات لا يمكن فصلها؛ فالإنسان المعاصر هو ابن للماضي كله وليس ابنًا لأبويه فحسب، لأنه إذا درس التاريخ منذ قرون فإن عمره العقلي أكبر من عمره الحقيقي؛ لأنه حصل على معلومات لم يكن يستطيع الحصول عليها إلا بالتعايش معها.

ويُقصر بعض المؤرخين معنى التاريخ على «بحث واستقصاء حوادث الماضي كما يدل على ذلك لفظ history المستمد من الكلمة اليونانية Historia(2)، التي استخدمها هيرودوت (484– 425 ق. م) والتي تعني قصص الناس أو البشر منذ بدأ الإنسان يترك أثاره على الصخر بتسجيل أخبار الحوادث التي ألمت به، ولم يكن مفهوم التاريخ في الماضي كالذي نتصوره اليوم فقد كان مجموعة قصص مملوءة بالمعتقدات الموجودة عند الإنسان ممزوجة بالخرافات.

بعض المؤرخين توسع في تفسير التاريخ ولم يقصره على النشاط الإنساني، أو البشري فحسب بل أدخل فيه كل ما هو موجود في الكون من الكواكب والأجرام بما فيها الأرض مثل الكاتب «هربرت جورج ويلز Herbert George wells» الذي يبدأ كتابه «موجز تاريخ العالم» بدراسة نشأة الكون والأرض وما ظهر على سطحها من مظاهر الحياة المختلفة، ثم يتدرج في عرض تواريخ الأمم والشعوب والحضارات المختلفة منذ نشأتها حتى العصر الحديث معبرًا في ذلك عن وحدة البشرية على الرغم من جزيئات تواريخها وتفصيلاتها(3). والمؤرخون القدامى لم يعترفوا بالتجزئة في التاريخ لأنهم قالوا بأن نشاط الإنسان متصل ومستمر لأن الإنسان الحاضر هو ابن الماضي بكل تقاليده ومعارفه، ولذلك لا يمكن فهم الحاضر ما لم نعرف الماضي وندرسه ونرجع إليه، ولهذا نجد أنهم عندما أرادوا الكتابة في التاريخ بدءوا منذ بدء الخليقة حتى العصر المراد الحديث عنه، وأمثلة ذلك الطبري وابن الأثير، والمؤرخ الإيطالي بنديتو كراوتشي (1866– 1952) برغم أنه معاصر إلا أنه مازال يؤمن بوحدة التاريخ، ثم إن تقسيمه إلى قديم ووسيط وحديث ومعاصر؛ ما هو إلا من عمل الإنسان تسهيلا للدراسة، لكي لا يكون العبء ثقيل على الباحث(4).

وفي اللغة العربية التاريخ، والتأريخ، والتوريخ، يعني الإعلام بالوقت، وهو فن يبحث عن وقائع الزمن من ناحية التعيين والتوقيت، وموضوعه الماضي الإنساني، وميدانه الأحوال المفصلة للجزئيات تحت دائرة الأحداث العارضة للإنسان، وفي الزمان، ولو تأملنا كلمة تاريخ نجدها في معناها الواسع تعني تحديد موقع الأحداث من مجرى الزمن، وقد حاول السخاوي (1427 - 1497) تقديم تعريف لها في كتابه «الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التاريخ» إذ يقول «التاريخ في اللغة: الإعلام بالوقت، يقال أرخت الكتاب وورخته أي بينت وقت كتابته»(5)، أما ابن خلدون فيراه في مقدمته أنه «خبر عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتأنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعاش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال»(6).



وإذا تناولنا كتابًا عامًا وافيًا عن تاريخ الحضارة الإنسانية مثل كتاب قصة الحضارة the story of civilization الذي ألفه المؤرخ الأمريكي ويل ديورانت Will Durant على مدار أربعين عامًا، بمساعدة زوجته وتلميذته أريل: نجد أنه بدأه منذ أقدم العصور متدرجًا حتى وقف عند لويس السادس عشر ملك فرنسا (1774 – 1792)، ثم أصدر جزءًا آخر أسماه دروس التاريخ(7)، وهذا المؤرخ كنهج المؤلفين القدامى، لم يتناول التاريخ السياسي فحسب بل تناول التاريخ العسكري والاقتصادي بالإضافة للمواضيع الاجتماعية والفن والموسيقى والأدب، كما تناول جميع الحضارات القديمة والوسيطة والحديثة في كل أجزاء العالم، وهو بذلك اعتبر التاريخ ليس الأحداث السياسية فقط بل اعتبره حصيلة ما تركه الإنسان من ألوان النشاط الإنساني، كما درس الحضارات وأسباب قوتها ثم انهيارها، ووصف ما نالته الأمم من المجد والرفعة والمنعة، وما أصابها من الهبوط والتدهور والانحلال(8).

ومما يوضح لنا أن التاريخ ليس أحداث سياسية أو عسكرية فحسب، وهو ما حدث عندما غزا نابليون روسيا 1812، فقد قطعت القوات الفرنسية من الغرب إلى الشرق مسافة طويلة، وكانت القوات الروسية تتراجع أمامهم لإنهاك قواهم ولاستدراجهم حتى حل فصل الشتاء بالبرودة القاسية، وظل نابليون يمني جنوده بالتمتع بقصور ومباني مدينة موسكو العظيمة، فعمد الروس إلى إحراقها أمام أعين جنوده فلما رأوها تحترق أحبطوا، وكان عليهم العودة في ذلك البرد، فتعرض جيشه للثلوج والبرودة، فاستغل الروس هذه الفرصة وأبادوهم، وأدى ذلك إلى أن خرج نابليون من الأراضي الروسية وجيشه قد بلغ 100 ألف جندي فقط بعد أن دخلها وكان جيشه 600 ألف(9)، ومن ذلك يتضح لنا أن العوامل النفسية والطبيعية تلعب دورًا كبيرًا في تحديد مسار التاريخ.

والمادة التاريخية هي العنصر الأول في كتابة التاريخ، فكلما توافرت هذه المادة لدى الباحث واتسعت نواحيها، وتنوعت أبوابها، وتعددت مذاهبها، وكثرت الأيدي التي تقدمها، وأخذت تضرب في شتى مناحي الحياة، وتتناول الأطراف المختلفة كان المؤرخ أكثر توافرًا على بحثه فاستضاء أمامه العصر الذي يؤرخ له، فأخذ يصفه وصفًا أشبه باليقين، ويقرر التيارات الفكرية والسياسية والثقافية والاقتصادية فيه تقريبًا أقرب إلى الحقيقة بعد أن يكون نظر في أجزاء هذه المادة نظرة الناقد البصير فجعل يوازن بينها ويقارن بين مختلف أجزائها، وليكن هناك من التناقض في الروايات، والتضارب بين الأقوال: فذلك فيما نحسب أدعى لاستنباط الحقيقة المستكينة في ثنايا الاختلافات، وأقرب بالباحث إلى الوصول إلى اليقين.

ويؤكد هذا أن التاريخ هو علم الوثائق يستقرئها المؤرخ ويحللها للتوصل إلى وقائع تشتمل عليها، فالوقائع كائنة في الوثائق documents ، ومتى ضاعت الوثائق ضاع التاريخ(10)، فالمعالجة التاريخية لا تقوم على التحليل فحسب: بل تجري بوجود الوثائق documents، والسجلات

records والمستندات اللازمة، ولهذا فقد ذكر المؤرخ الفرنسي سينوبوس «Lenglois Senign Boes» أنه «لا تاريخ بدون وثائق، فإذا ضاعت الوثائق ضاع التاريخ»(11)، في حين يرى البعض أنه لا ينبغي تقديس الوثيقة لأنه إذا ما تفحصنا الوثائق بدقة نرى أنه ما من وثيقة بوسعها أن تخبرنا أكثر مما أراد كاتبها، ويرى Edward caer «إدوارد كار» في كتابه ما هو التاريخ ؟ what is history أن الوثائق والحقائق هي أدوات أساسية بالنسبة للمؤرخ لكنها لا تشكل التاريخ في حد ذاته(12).

والوثيقة document هي كل سك خطي، أو صورة فوتوغرافية له، وتعتبر مستندًا دبلوماسيًا، أو دوليًا كالمذكرة note والتقرير report ومحضر الاجتماع، أو نص الاتفاق agreement أو الاتفاقية convention أو المعاهدة treaty (13)، وكلمة الوثيقة مشتقة من الأصل اللاتيني Docere بمعنى يعلم، وقد استخدمها اليونانيون القدماء في معان كثيرة، كما استطاع المؤرخون تأرخة هذه الكلمة لتصبح تحت تصرفهم في مجال كتاباتهم التاريخية.

أما كلمة التوثيق Documentation فتعني في استخدامات المؤرخين المصادر والمراجع والتقارير الدبلوماسية والقنصلية ومحاضر جلسات المجالس الوزارية والنيابية وما شابه ذلك من وثائق بما فيها النقود والآثار والكتابات القديمة، كما أن الأدلة التاريخية الشفهية تدخل بشكل أو بآخر في إطار التوثيق، والعلم الذي يدرس هذه الوثائق هو «علم الدبلوماتيك Diplomatics» فيتناول « تطورها منذ أن تكون فكرة في ذهن صاحبها وحتى يتم إصدارها، ويتابع تطورها منذ تدوين حروفها الأولى، وحتى تحريفات النساخ، كما أنه يبحث في تطور صيغ تلك الوثائق عبر العصور، ويحاول أن يفسرها، ويتعرف على المؤسسات التي أصدرتها، ويبين القواعد النقدية التي يجب تطبيقها للتأكد من أصالتها، فهو بذلك يهيئ الوثيقة للمؤرخ فيقدم له مادته الأولى»(14)، ويؤيد جمهور المؤرخين المعاصرين المؤرخ الذي يعتمد على وثائق أساسية مكتوبة لا يشوبها الشك، وإنما تحتاج إلى التحليل والتمحيص بينما المصادر الشفهية كالمقابلات مثلاً تتدخل فيها الأهواء الشخصية والعاطفية بقدر أكبر مما تتدخل في الوثيقة الرسمية المكتوبة.

والتاريخ ليس إلا التحقيق، ومن ثم فإن مهمة المؤرخ لا تقتصر على جمع الوثائق والمصادر التاريخية، وإنما العمل على التحقق من صحتها وصحة ما جاء بها من أراء وأحداث وتطورات برغم أن جوتشلك Gottschelk يرى أن تزوير وثائق بأكملها أو جزء منها من الأمور المعتادة(15)؛ لأن الثابت هو قيام بعض المؤرخين بعمليات تزوير كثيرة في بعض البلدان التي شهدت وتشهد صراعات عسكرية وسياسية وطائفية، ففي أوروبا في العصور الوسطى عمد بعض الأباطرة والملوك إلى تزوير بعض الوثائق الكنسية ووثائق الأديرة لتحقيق مآربهم السياسية، وأهم هذه المحاولات هي عملية التزوير المعروفة باسم «هبة قسطنطين» «Donation of Constantine» تلك التي حدثت في القرن الثامن الميلادي بواسطة أحد رجال الكنيسة المؤيدين لقسطنطين، وقد خولت الوثيقة المزورة الإمبراطور السلطة السياسية على جميع قطاعات إيطاليا خلافا للواقع، ولعل ظهور مذكرات مزورة عام 1985 للزعيم الألماني أدولف هتلر ونشرها في الصحف الألمانية والأوروبية، ومن ثم إصدار الحكم على ناشرها المزور بالسجن ثلاث سنوات هو أكبر دليل على استمرار عمليات التزوير التاريخية، ولذلك يجب على المؤرخ المحقق أن يلتزم بأساليب التحقق من الوثائق والمخطوطات والمعلومات التاريخية.

وأمام المؤرخ الباحث في تاريخ المشرق العربي معين ثري لا ينضب من المصادر الأصلية المتعلقة بتاريخنا، والتي ما تزال تهجع بسلام في دور المحفوظات الوطنية القائمة في كل من إستانبول، ووزارة المستعمرات في باريس، ومحفوظات فلورنسا، والبندقية، وبالرمو، وجنوه، وبيزة في إيطاليا، ومحفوظات الغرفة التجارية والبحرية والملكية في مرسيليا، والمحفوظات الوطنية، ومحفوظات وزارة الخارجية في فرنسا،

ومحفوظات فيينا، ولندن، وبرلين، ومدريد، وبرشلونة، وبطرسبرج، وموسكو، وغيرها، حيث أن بلدان المشرق العربي كانت خاضعة للدولة العثمانية منذ عام 1516 وحتى عام 1918، وأقام في العديد من هذه الأقطار لاسيما في موانيها البحرية قناصل وممثلون وتجاريون للعديد من دول أوروبا والجمهوريات الإيطالية التي سيطرت على مرافق التجارة مع هذه البلدان واستأثرت بها بضعة قرون منذ القرن الثاني عشر وحتى القرن السادس عشر، كذلك أقام للدول الأوروبية في العاصمة العثمانية وفي غيرها من المدن والحواضر الكبرى سفراء وممثلون وسياسيون وتجار، واعتاد هؤلاء الممثلون الرسميون أن يرفعوا إلى حكوماتهم العديد من التقارير والدراسات المفصلة عن أحوال البلاد من سياسية واقتصادية واجتماعية وتجارية وجغرافية وتاريخية وزراعية.

ومن هنا نستنتج أن كتابة التاريخ تتوقف على المؤرخ نفسه، فكلما كان المؤرخ واسع الإطلاع غزير المادة العلمية ملما باللغات الأجنبية وبالثقافات والحضارات المختلفة كلما كانت كتابته لها القيمة التاريخية، هذا بالإضافة إلى ملكاته الشخصية تلك الملكات التي تختلف من إنسان لأخر(16)، وعن ذلك يقول أحد الباحثين «وتظهر شخصية المؤرخ في حسن استخلاصه الوقائع من منابتها، والجمع في كتابه بين الإيجاز والوضوح اللذين هما لباب كل بلاغة وفن»(17)، إذن تقييم التاريخ المكتوب يتوقف إلى حد كبير على شخصية المؤرخ ومدى تعمقه في فهم قضايا عصره، ومدى تمكنه أيضا من معرفة أساليب العصر ولغته، فالقيمة التاريخية للتاريخ المكتوب تأتي من اعتماد المؤرخ على مصادر أولية موثوق بها، سواء أكانت وثائق محفوظة في دور الوثائق المختلفة، أو من مخطوطات ونصوص موثوق بها وبصحتها، والابتعاد كلياً عن المصادر والمراجع الضعيفة، فقيمة الكتابات التاريخية تتوقف إلى حد كبير على قيمة المصادر التي اعتمد عليها المؤرخ.

ومن ثم يجب أن تتوافر مجموعة من الشروط في المؤرخ منها: الأمانة العلمية أي أن يكون أمينًا فيما يكتب، أمينًا في تناوله للأحداث فلا يلونها طبقا لاتجاهاته أو لمذاهبه السياسية أو الدينية، وأن يلتزم الحياد في تناوله للأحداث فلا ينضم لجانب دون الأخر إلا إذا امتلك الدليل القاطع، وأن يكون صادقًا فيما يعتقده وأن يبين في كتاباته أن هذا رأيه واعتقاده هو، وبذلك يتيح الفرصة لغيره ممن يعارضه في إبداء رأيه ووجهة نظره، وأن يتحلى بالصبر والجلد، فمهمة الباحث في التاريخ مهمة شاقة تحتاج إلى عزيمة وإلى صبر للوصول إلى الهدف، وأن يمتلك ملكة النقد، ويمتلك عقل واعي مرتب منظم، وإحساس وذوق وعاطفة وخيال وتسامح، هذا بالإضافة لإتباعه منهج البحث التاريخي فأي كتابات لا تخضع لمنهج البحث التاريخي تفتقد إلى الصحة إلى حد بعيد وتحتاج إلى التدقيق والتمحيص من جديد، وقد تنبه إلى تلك الحقيقة أحد الباحثين حين كتب يقول «إذا كان التاريخ علمًا بالغاية التي يرمي إليها، وهي الاهتداء إلى الحقيقة، وبوسائل البحث التي يريد الوصول بها إلى هذه الغاية، فهو ولا ريب فن يحتاج إلى مرانة طويلة، وذوق سليم يستمد منهما المؤرخ قدرة المصور الماهر في تمثيل الوقائع تمثيلاً رائعًا يبهرك بحقيقته وجماله»(18).

ولقد أثير جدل بين المؤرخين حول التاريخ في أواخر القرن التاسع عشر(19)، وأختلف المؤرخون في وصف التاريخ بصفة العلم أو نفيها عنه فلا يمكن أن تطبق عليه صفة العلم، ومن الذين أنكروا على التاريخ أن يكون علما وليام ستانلي جيفينز(1835 – 1882) William Stanley Gevins حيث رأى أن التاريخ لا يمكن أن يكون علما؛ لأنه يعجز عن إخضاع الوقائع التاريخية لما يخضعها له العلم من المشاهدة الفحص والتجربة والاختبار، وبذلك لا يمكن استخلاص قوانين علمية يقينية ثابتة على نحو ما هو موجود في العلوم الأخرى، وفي نظره أن ما يبعد بالتاريخ عن صفة العلم هو قيام عنصر المصادفة ووجود عنصر الشخصية الإنسانية وحرية الإرادة مما يهدم الجهود الرامية إلى إقامة التاريخ على أسس علمية، فقد اعتمد إذن على العامل الشخصي بمعنى أن الإنسان يستطيع أن يوجه الأحداث ويتدخل فيها بإرادته، بينما لا

يستطيع الباحث في المعمل أن يفرض إرادته على المادة الخام التي يجري عليها تجاربه.

ولكن العلم الطبيعي وحده لا يستطيع أن يفسر الأحداث، فمثلا حريق موسكو في عهد نابليون 1812 يفسره العلم الطبيعي على أساس قوانين الاشتعال فقط؛ ولابد من تدخل المؤرخ ليوضح لنا وصف الحريق وما خلفه من أثار، فكل من العلم الطبيعي والتاريخ مكملا للأخر، وكلاهما ضروري لتقدم المعرفة الإنسانية، وممن تحمسوا للدفاع عن التاريخ السخاوي في كتابه «الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التاريخ» فأوضح مزايا علم التاريخ وأوضح أن الكتاب المسلمين حرصوا على كتابة التاريخ ليس فقط وصولا للحقيقة، وإنما أيضا للعبرة والعظة، فالتاريخ يوضح أن من أساء كان مصيره مظلمًا، ومن أحسن كان مصيره مضيئًا(20).

أما أنصار التاريخ الذين نادوا بأن التاريخ علم(21)، وعلى رأسهم ف . هرنشو فقال «إن للتاريخ وسائله التي تختلف عن العلوم الطبيعية، فعلى الرغم من أننا لا يمكننا أن نستخلص من دراسة التاريخ قوانين علمية ثابتة على غرار ما هو كائن في العلوم الطبيعية؛ إلا أن هذا لا يجوز أن يجرده من صفة العلم»، فهو يرى أن التاريخ ليس علم تجربة واختبار، وأنه له وسائله الخاصة من التحقيق والنقد والتعمق، فهو إذن له وسائله التي تختلف عن العلوم الأخرى اختلافا كبيرا، وإن أقرب العلوم الطبيعية شبها به هو الجيولوجيا، فكل من الجيولوجي والمؤرخ يدرس آثار الماضي ومخلفاته لكي يمكنه أن يستخلص الحقائق عن الماضي والحاضر على السواء، ويزيد عمل المؤرخ عن الجيولوجي، أن المؤرخ يضطر إلى أن يفسر العامل البشري الإرادي الانفعالي حتى يقترب بقدر المستطاع من الحقائق التاريخية، ودلل بأن علم الظواهر الجوية meteorology لا يأتي بنتائج يقينية، ومع ذلك لم ينف عنه أحد صفة العلم(22)، إنما الصعوبة في موقف المؤرخ في تناوله للتاريخ كموقف القاضي مع اختلاف بين وهو أن القاضي شهوده أحياء بينما المؤرخ شهوده أموات، ولهذا مهمته أصعب من القاضي لأنه عليه أن يتعمق في الكتابات التاريخية ليخرج منها عن طريق التحليل، أو الاستنباط، أو الاجتهاد أقرب ما يمكن إلى الحقيقة، ومن ناحية أخرى نجد أن القاضي ينظر في قضية معاصرة بينما يدرس المؤرخ أحداث حدثت وانتهت في زمن مضى وانتهى وعليه أن يتعمق فيها ليصل إلى الحقيقة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً.

ومن هنا نستنتج أن التاريخ يمثل لونًا خاصًا من ألوان الفكر، وهو علم متنوع المقاصد، معقد مركب محير شأنه في ذلك شأن البشر الذين يهتم بتسجيل أفعالهم، ولغتنا العربية على الرغم من كونها من أغنى لغات العالم إلا أنها ولسوء الحظ لا توجد فيها كلمة أخرى بديلة لكلمة «التاريخ» تلك الكلمة التي تحمل عدة معاني متباينة أحيانا ومتقاربة أحيانا أخرى، وهذا ما أثار مشكلة بين المؤرخين والفلاسفة في تبين ماهيتها، فمنهم من جعل أصل الكلمة عربي وعلى رأسهم السخاوي في كتابه الإعلان بالتوبيخ لمن ذم أهل التاريخ إذ يقول «التاريخ في اللغة: الإعلام بالوقت، يقال أرخت الكتاب وورخته أي بينت وقت كتابته»(23)، ومنهم من جعلها مأخوذة من الفارسية «ماهروز» والتي تعني «ماه: القمر، روز: اليوم» وعلى رأسهم أبو الحسن الجواليقي في كتابه «المعرب من الكلام الأعجمي» حيث كتب يقول «يقال أن التأريخ الذي يؤرخه الناس ليس بعربي محض وأن المسلمين أخذوه عن أهل الكتاب»(24)، ويرجع السبب في هذا الاختلاف والجدل إلى أن كلمة التاريخ لم ترد في آيات القرآن الكريم، ولا في الأحاديث النبوية.

ولكن الأرجح أن كلمة «التاريخ» لفظ عربي أصيل، وربما كان الاستخدام الأول للدلالة على الشهر، أو تحديد الشهر بالقمر، وأنها تطورت وأخذ مدلولها يتطور في الاتساع بحيث صارت تستخدم للدلالة على معاني مختلفة منها تدوين الحوادث التاريخية في إطارها الزمني، وهو ما تدل عليه أسماء المدونات التاريخية الإسلامية مثل: تاريخ الرسل والملوك للطبري، وتاريخ الإسلام للذهبي، واتسعت الكلمة حتى

أصبحت تعني دراسة ماضي المسيرة الحضارية لبني البشر منذ فجر الوجود الإنساني في هذا الكون من أجل الكشف عن هذا الماضي لتحقيق المعرفة بالذات الإنسانية، وهو ما جعل التاريخ شاهدا على مر العصور.

وقد يظن الكثيرون أن التاريخ يدرس اعتباطا من دون فائدة، والحقيقة أن فوائده متعددة منها العبرة والعظة ومن هنا تعمل دراسة التاريخ على تقوية الوازع الديني لدي الأفراد، والقران الكريم حين يأمر المسلمين بالنظر والتأمل والتدبر في حوادث التاريخ يحاول أن يبين لهم من خلال مفاهيم العبرة والعظة التجارب التي مرت على الجماعة البشرية، والتي ينبغي على المسلمين أن يتعلموا من دروسها، ويوضح أن التغيرات التاريخية لا تحدث فجأة وإنما نتيجة تراكم بعض الأسباب التي يترتب عليها تغير كبير بعد فترة زمنية معقولة، وتؤكد ذلك العبارات التعقيبية الواردة في نهايات القصص القرآني مثل «فاعتبروا يا أولي الأبصار»(25)، و«لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب»(26)، وفي نفس الوقت تدعوهم إلى البحث والنظر والتأمل في الأحداث الماضية لكي يجدوا تفسيرا في حاضرهم يبصرهم بمستقبلهم ويرشد لهذا المعنى قول الحق سبحانه «قل سيروا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشئ النشأة الآخرة إن الله على كل شيء قدير»(27)، وأيضا للاستفادة من تجارب السابقين لكي نتعلم من أخطاء الماضي لنتفهم الحاضر ونتلمس المستقبل بعيدا عن تلك الأخطاء حتى لا نقع فيها مرة أخرى، وعن ذلك يقول ابن خلدون «التاريخ فن عزيز المذهب، جم الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضيين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياساتهم»(28)، فدراسة التاريخ لا غنى عنها للإنسان باعتباره كائنا اجتماعيا، ولهذا ينبغي عليه أن يعرف تاريخ تطوره وتاريخ أعماله وآثاره، فالإنسان لا يستطيع أن يتفهم حاضره ما لم يكن ملما بماضيه لأنه ليس ابناً للحاضر فقط بل هو ابن للماضي وثمرة الخلق كله منذ أدم عليه السلام، ذلك أن معرفة التاريخ عن دراسة علمية صحيحة تكسب الإنسان خبرة السنين الطويلة التي عاشها أسلافه، وللوصول إلى تلك الخبرة عليه أن يدرس تاريخ عدة قرون من الزمان فكأنه بهذا يكون عاشها، وهذه الخبرة التي اكتسبها من الدراسة تنير له حاضره ومستقبله، بحيث يمكننا القول بأن التاريخ ضرورة اجتماعية لكل جماعة بشرية لكي تتعرف على ماضيها الذي يساعدها على تفهم حاضرها وتلمس طريقها إلى مستقبلها(29)، ذلك لأن التاريخ يصنع الإنسان بقدر أو بآخر، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن التاريخ ليس قصة تنتهي في الماضي، ولكنه يقدم لنا أسباب الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ونتائجها، ويوضح لنا أن ما يحدث لم يكن وليد المصادفة، كما أن اهتمام التاريخ بدراسة الأسباب يوسع مداركنا ويذكرنا بالبدائل القائمة في الوقت الحاضر(30).

وهذا ما يعاني منه العالم العربي في الوقت الحاضر، فبسبب التغاضي عن التاريخ والإنجازات التي تمت في رحاب الحضارة العربية الإسلامية، تظل المجتمعات العربية تدور في حلقة مفرغة وهي تبحث عن حلول لمشكلاتها لدى الحضارة الغربية التي يتعامل معها كثير من العرب باعتبارها مرجعية؛ فلابد أن يقاس كل شيء بمقياسها دون النظر إلى تاريخنا الذي يساعدنا على عدم تكرار الأخطاء ثانية، ويحمل تحذيرا داخليا لمن يعرفون كيف يستمعون إليه.

ولا أزعم أن التاريخ يقدم حلولا لمشكلاتنا المعاصرة، ولكنه على الأقل يساعدنا على تحديد المشكلات والتعرف إليها، ويوضح أسباب حدوثها، لأن التغيرات التاريخية لا تحدث فجأة؛ إنما هي وليدة تراكم العديد من الأسباب التي ينجم عنها التغيير في فترة زمنية قد تطول وقد تقصر، ومن ثم علينا الرجوع إلى تاريخنا وحضارتنا العريقة لتكون لنا السراج المضيء في حاضرنا والهادي إلى مستقبلنا.

ولكي ندرك أهمية التاريخ فلنفرض أننا استطعنا أن نقطع صلتنا بالماضي، وأحرقنا ما كتبه الإنسان، وما شيده، ودمرناه جميعا، واستطعنا أن ننسى أنفسنا، فماذا ينتظر أن تكون عليه حال الإنسان ومصير الحضارة بعدئذ، في الغالب

ستكون البداية هي نفسها البداية البدائية التي بدأها الإنسان سواء قريبا منها أو بعيدا عنها، وأن على الإنسان أن يقطع الشوط الحضاري الذي قطعه أسلافه ليصل إلى مستوى معين من الحضارة قد يكون قريبا أو بعيدا عن المستوى الذي قطع عنده صلته بماضيه، فماضي الشعوب حافل بشتى الصور، وهو عزيز عليها في كل أدواره سواء أكانت أدوار المجد والقوة والرفاهية، أو عهود الكوارث والآلام والمحن، والأقوام الذين لا يعرفون لهم ماضيا محددا مدروسا بقدر المستطاع لا يعدون من شعوب الأرض المتحضرة.

مراجع البحث:

1- أبي منصور الجواليقي: المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، 1969).

2- أناتولي راكيتوف: المعرفة التاريخية، ترجمة حنا عبود (دمشق: دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، 1989).

3- إدوارد كار: ما هو التاريخ، ترجمة أحمد حمدي محمود (القاهرة: 1962).

4- جمال محمود حجر، عادل حسن غنيم: في منهج البحث التاريخي (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2007).

5- جوزف هورس: قيمة التاريخ، ترجمة نسيم نصر (بيروت: منشورات عويدات، 1986).

6- حسن عثمان: منهج البحث التاريخي (القاهرة: دار المعارف، 1996).

7- حسين مؤنس: التاريخ والمؤرخون، دراسة في علم التاريخ، (القاهرة: دار المعارف، 1984).

8- رأفت غنيمي الشيخ: فلسفة التاريخ (القاهرة: دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1987).

9- سلوى علي ميلاد: وثائق أهل الذمة في العصر العثماني وأهميتها التاريخية (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1983).

10- سيد أحمد علي الناصري: فن كتابة التاريخ وطرق البحث فيه (القاهرة: دار النهضة العربية، 1982).

11- شاكر مصطفى: «التاريخ هل هو علم؟»، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الخامس، العدد الأول (أبريل 1974).

12- صالح أحمد العلي: مسوغات تجديد كتابة التاريخ، مجلة المجمع العلمي العراقي، الجزء الرابع، المجلد38، بغداد، (كانون الأول 1987).

13- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي: المقدمة (القاهرة: دار الشعب، د. ت.).

14- عبد العظيم محمود حنفي: «أعمال الأفراد وحركة التاريخ» المجلة العربية، العدد 406 (نوفمبر 2010).

15- عبد العليم عبد الرحمن خضر: المسلمون وكتابة التاريخ، دراسة في التأصيل الإسلامي لعلم التاريخ (المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1995).

16- فريد بن سليمان: مدخل إلى دراسة التاريخ (تونس: مركز النشر الجامعي، 2000).

17- لويس جوتشلك: كيف نفهم التاريخ، مدخل إلى تطبيق المنهج التاريخي، ترجمة: عائدة سليمان عارف وأحمد مصطفى أبو حاكمة (بيروت: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1966).

18- ليلى الصباغ: «علم الوثائق»، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، العدد الثاني، (سبتمبر 1993).

19- محمد بن عبد الرحمن بن محمد شمس الدين السخاوي: الإعلان بالتاريخ لمن ذم أهل التاريخ، تحقيق المستشرق فرانز روزنثال، ترجمة وتحقيق: الدكتور صالح أحمد العلي (بيروت، مؤسسة الرسالة، 1986).

20- محمد صبري: تاريخ مصر الحديث من محمد علي إلى اليوم (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1926).

21- محمد قبيسي: علم التوثيق والحفظ في الوطن العربي، كتاب يعالج دور الوثيقة في الوطن العربي، (بيروت، دار الآفاق الجديدة، 1980).

22- هـ. ج. ويلز: موجز تاريخ العالم، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة: محمد مأمون نجا (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1958).

23- هرنشو ج.: علم التاريخ، ترجمة عبد الحميد العبادي (بيروت: دار الحداثة، 1982).

24- وجيه أبو حمزة: تاريخ أوروبا الحديث، (طنطا: التركي لطباعة الأوفست والكمبيوتر، 2004).

25- ول واريل ديورانت: دروس التاريخ، ترجمة وتقديم علي شلش (الكويت: دار سعاد الصباح، 1993).

26- ويل ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة: محمد بدران، عبد الحميد يونس، فؤاد أندراوس، (القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،22 مجلدًا، 2001).

الهوامش:

1- أناتولي راكيتوف: المعرفة التاريخية، ترجمة حنا عبود (دمشق: دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، 1989) ص 25 وما بعدها.

2- حسن عثمان: منهج البحث التاريخي (القاهرة: دار المعارف، 1996) ص 12.

3- هـ. ج. ويلز: موجز تاريخ العالم، ترجمة: عبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة: محمد مأمون نجا (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1958).

4- حسين مؤنس: التاريخ والمؤرخون، دراسة في علم التاريخ، (القاهرة: دار المعارف، 1984) ص 164 – 167.

5- محمد بن عبد الرحمن بن محمد شمس الدين السخاوي: الإعلان بالتاريخ لمن ذم أهل التاريخ، تحقيق المستشرق فرانز روزنثال، ترجمة التحقيق: الدكتور صالح أحمد العلي (بيروت: مؤسسة الرسالة، 1986) ص16.

6- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي: المقدمة (القاهرة: دار الشعب، دون تاريخ طبع) ص 33.

7- ول واريل ديورانت: دروس التاريخ، ترجمة وتقديم علي شلش (الكويت: دار سعاد الصباح، 1993).

8- ويل ديورانت: قصة الحضارة، ترجمة: محمد بدران، عبد الحميد يونس، فؤاد أندراوس، (القاهرة: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 22 مجلدًا، 2001).

9- وجيه أبو حمزة: تاريخ أوروبا الحديث، (طنطا: التركي لطباعة الأوفست والكمبيوتر، 2004) ص 427.

10- للمزيد حول معرفة أهمية الوثائق في كتابة التاريخ راجع: فريد بن سليمان: مدخل إلى دراسة التاريخ (تونس: مركز النشر الجامعي، 2000) ص 39- 50، وكنموذج للوثائق ودورها في كتابة التاريخ راجع: سلوى علي ميلاد: وثائق أهل الذمة في العصر العثماني وأهميتها التاريخية (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1983).

11- صالح أحمد العلي: «مسوغات تجديد كتابة التاريخ»، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، الجزء الرابع، المجلد 38 (1987) ص 29.

12- إدوارد كار: ما هو التاريخ، ترجمة أحمد حمدي محمود (القاهرة: 1962).

13- محمد قبيسي: علم التوثيق والحفظ في الوطن العربي، كتاب يعالج دور الوثيقة في الوطن العربي، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، 1980) ص 36، 37.

14- ليلى الصباغ: «علم الوثائق»، مجلة آفاق الثقافة والتراث، دبي، العدد الثاني، (سبتمبر 1993) ص 46.

15- لويس جوتشلك: كيف نفهم التاريخ، مدخل إلى تطبيق المنهج التاريخي، ترجمة: عائدة سليمان عارف وأحمد مصطفى أبو حاكمة (بيروت: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1966) ص 139 – 142.

16- حسين مؤنس: المرجع السابق، ص 216 – 221.

17- محمد صبري: تاريخ مصر الحديث من محمد علي إلى اليوم (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، 1926) ص 7.

18- محمد صبري: المرجع السابق، ص 7.

19- جمال محمود حجر، عادل حسن غنيم: في منهج البحث التاريخي (الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، 2007) ص 23 وما بعدها.

ولا يزال الجدل قائم بين المؤرخين حتى الوقت الحاضر، ولا يزال السؤال عن التاريخ علم هو أم فن؟ قائم. راجع: عبد العظيم محمود حنفي: «أعمال الأفراد وحركة التاريخ» المجلة العربية، العدد 406 (نوفمبر 2010)، ص 43، وما بعدها.

20- السخاوي: الإعلان بالتاريخ لمن ذم أهل التاريخ، ص 81.

21- رأفت غنيمي الشيخ: فلسفة التاريخ (القاهرة: دار الثقافة والنشر والتوزيع، 1987) ص 12، 13؛ سيد أحمد علي الناصري: فن كتابة التاريخ وطرق البحث فيه (القاهرة: دار النهضة العربية، 1982) ص 7، 8؛ شاكر مصطفى: «التاريخ هل هو علم ؟»، مجلة عالم الفكر الكويتية، المجلد الخامس، العدد الأول، (أبريل 1974) ص 167 – 214.

22- هرنشو ج.: علم التاريخ، ترجمة عبد الحميد العبادي (بيروت: دار الحداثة، 1982)، ص 4 – 10.

23- السخاوي: الإعلان بالتاريخ لمن ذم أهل التاريخ، ص 16.

24- أبي منصور الجواليقي: المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، 1969) ص 137.

25- سورة الحشر: الآية 2:الآية 2.

26- سورة يوسف: الآية 111.

27- سورة العنكبوت: الآية 20.

28- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة، ص 12.

29- جوزف هورس: قيمة التاريخ، ترجمة نسيم نصر (بيروت: منشورات عويدات، 1986) ص 117 – 125.

30- عبد العليم عبد الرحمن خضر: المسلمون وكتابة التاريخ، دراسة في التأصيل الإسلامي لعلم التاريخ (المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1995) ص 62 – 65.

توظيف نظرية الفعل التواصلي في تعزيز السلوك المدني

مجدي ممدوح

السلوك المدني يمكن اختزاله – دون خطأ كبير– بوصفه ثقافة قبول الأخر، وقبول الأخر لا يمكن أن يتم إلا بالتواصل، وهذا يعني بداهة الخروج من دائرة الذات والانخراط في حوارات معمقة مع الذوات الأخرى التي تملأ الحيز العمومي، والمعلم الأساسي لهذه الحوارات هو كونها حوارات ديمقراطية، هذه التداعيات تقودنا للبحث عن آليات مقننة وموضوعية للتواصل مع الآخر، الحقيقة أن الفلسفة المعاصرة لم تنتج أي نسق أو نظرية في التواصل عدا ما أنتجه الفيلسوف الألماني يورغين هابرماس، وتعزى ندرة الإنتاج الفكري في هذا الحقل إلى هيمنة المذاهب المثالية على مسيرة الفلسفة منذ انبثاقها، والفلسفة المثالية هي فلسفة الذات، حيث تكون الذات هي الحقيقية وما عداها ظلال ووهم، واحتاج هابرماس إلى نسق فلسفي جديد من أجل الخروج من التفلسف حول الذات نحو التفلسف حول المجتمع، أي العمل في الحيز العمومي الذي تشغله الذوات الأخرى، أصدر هابرماس في العام 1981 كتابه الذائع الصيت «نظرية الفعل التواصلي»، وأعطى هابرماس أولوية قصوى لتوفير الإطار النظري للانتقال من العقلانية الحداثية الكلاسيكية والتي كانت ممارسة ذاتية إلى عقلانية جديدة يمكن نعتها بالعقلانية المجتمعية، لقد استنفذت فلسفة الذات كل طاقاتها ويتعين على المشتغلين بالفلسفة إدخال مسالة التواصل في النشاط الفلسفي من أجل تنشيط التفكير الفلسفي في قضايا اللغة والزمن والذات والحداثة والعقل، وطالب هابرماس بضرورة إعادة النظر في العقلانية الفلسفية الغربية منذ كانط ولغاية الآن، ونود التنويه في هذا السياق أن الفلسفة قد قطعت محطات طويلة في هذا الدرب، فالديكارتية مثلاً استندت بالكامل إلى علوم الرياضيات، والكانطية اتخذت من الفيزياء النيوتونية وروح العلم الجديد متكأ للبناء الشامخ الذي شيده كانط في الإبستومولوجيا وكما شاهدناه في نقد العقل المحض، أما في الفلسفة المعاصرة وخصوصاً فلسفة هابرماس فإننا نرى تشابكاً كبيراً بين علم الاجتماع والفلسفة حتى ليصعب الفصل بينهما في كثير من النتاجات لقد أصبح علم المجتمع هو مادة التفلسف في الفلسفة المعاصرة.

أرجو أن تكون التداعيات السابقة قد وفرت مبررات كافية لاختيارنا نظرية الفعل التواصلي، وتوظيفها في إيجاد نسق فلسفي وتوفير غطاء منهجي لكافة تمظهرات السلوك المدني في مجتمعاتنا الحديثة.

السيكولوجيا ترسم لنا صورة غير مشجعة للإنسان من زاوية الممارسة المدنية، فالإنسان لا يعرف على وجه الحقيقة سوى ذاته، فالذات هي مركز الوجود ومحور كل حقيقة ومصدر كل معرفة، ومع إننا كذات مقتنعون بوجود ذوات أخرى تشغل الحيز العمومي حولنا وأن لها وجود حقيقي كذواتنا إلا إننا بالرغم من هذه المعرفة، نميل إلى اعتبار وجود هذه الذوات وجود وهمي وننسب لها وجود نسبي بالقياس إلى وجود أنانا التي نعدها حقيقة مطلقة، ونحن نتعامل مع الذوات الأخرى بوصفها مواضيع لأن عملية الاستيطان التي نعرف فيها ذواتنا تفشل في سبر أي شئ عدا أنانا، وهكذا نشأت في الفلسفة الثنائية الشهيرة بثنائية «الأنا–الآخر»، بالطبع يمكن النظر

باحث فلسطيني.

إلى هذه الثنائية من زاويتين مختلفتين، فإذا اعتبرناها جدلية فإن قطبيها ينتجان مركباً بالمفهوم الهيجلي للمركب وهذا ما سنتبناه في هذه الورقة من أجل إرساء تواصل خلاق بين الذوات التي يضج بها الحيز العمومي، أما إذا نظرنا إلى قطبي هذه الثنائية وفق مبدأ عدم التناقض الأرسطي فإن ناتج هذه الثنائية هو الوسط المرفوع، ومن الواضح إن الحدين السابقين (المركب، الوسط المرفوع) متباينان أشد ما يكون التباين، ففي الحين الذي يتيح فيه المركب التأسيس لعلاقة وتواصل، فإن الثالث المرفوع لا يسمح ولا يتضمن أي شكل من أشكال العلاقة والقبول للآخر، ومن المؤسف حقاً، هذه الثنائية وطوال تاريخها الطويل كانت وقعت في فخ الوسط المرفوع، والوسط المرفوع كان على الدوام هو المعرفة المؤدلجة عن الآخر، والمعرفة المؤدلجة هي المولد الدائم للصراعات، ونستطيع بوضوح كاف أن نرصد الصراعات الاجتماعية وهي تتناسل من رحم الأيديولوجيا.

أرجو أن لا يتبادر إلى الأذهان أن المطلوب هو إقصاء الأيديولوجيا من أجل تعزيز الجدل الخلاق بين الذوات المختلفة، فالحيز العمومي الذي هو بمثابة ميدان الممارسة للمجتمع المدني ما هو إلا ساحة صراع أيديولوجي، وقد أكد انطونيو غرامشي على هذه الحقيقة مخالفاً بذلك الرؤية الماركسية التي كانت ترى أن المجتمع المدني هو ساحة الصراع الطبقي في أي مجتمع، فإذا كانت الأيديولوجيا هي المولد الدائم للصراعات فكيف سينتهي بنا الأمر للتأسيس للسلوك المدني دون إقصاء الأيديولوجيا والتي نعدها الأتون الذي ينضج الممارسة المدنية، هذا هو الإشكال الذي تنخرط نظرية الفعل التواصلي في التعامل معه وتقترح ممارسات مبدعة وخلاقة في إدارته والتمشكل معه، في حين نرى المذاهب الفلسفية الأخرى تفر فراراً شائناً من هذا الإشكال.

إن نظرية الفعل التواصلي تضع معايير صارمة لمحاصرة الأيديولوجيا وإخضاعها لشروط العقلنة قبل إخراجها إلى الحيز العمومي، بإمكان الأيديولوجيا أن تتمدد بالكامل في المساحة المخصصة للذات أو ضمن خطاب الهوية، وتستطيع (الأيديولوجيا) دون مساءلة أن تصوغ منظوماتها وادعاءاتها ما دامت لم تخرج بعد للعمل في الحيز العمومي، ولكن في اللحظة التي يخرج فيها خطاب الهوية للعمل في الحيز العمومي (المجتمع المدني هنا) فإنه مطالب بالإيفاء بشروط أطلق عليها هابرماس شروط الصلاحية، وهي شروط موضوعية يجب أن تتوفر في كل خطاب مطروح للتداول العمومي، هذه الشروط هي: 1- ضرورة توافر الخطاب على المعنى أو المفهومية، 2- التوافر على شرط الحقيقية بمعنى المطابقة بين العقل والواقع، 3- التوافر على شرط الأصالة والصدقية، 4-مطابقة الخطاب للمعايير الإنسانية.

الشروط السابقة ستكون أداة فعالة لفرز الخطابات المتداولة من جهة صلاحيتها مما يوفر أرضية صلبة مشتركة لإرساء تفاعل وتواصل بين الذوات المختلفة، وهي ترتكز على التواصل من خلال العقل والذي يعتبر القاسم المشترك الوحيد لدى مختلف الذوات المتحاورة، لأنه أعدل الأشياء قسمة بين الناس، ويحلو لهابرماس أحيانا نعت نظريته بالعقل التواصلي، والحق أن هابرماس لم يتخل في كل نتاجه الفلسفي عن الدور المركزي للعقل، وهو هنا يتعارض مع أعضاء مدرسة فرانكفورت الذين دعوا إلى نبذ العقل وتقويض المشروع الحداثي بسبب إفرازاته الكارثية والتي تمثلت بالحرب العالمية وانبثاق النازية من رحم المشروع الحداثي الغربي، وظل هابرماس يردد إن علاج الحداثة ليس إقصاء الحداثة بل المزيد من الحداثة، وعلاج مشاكل العقل ليس إقصاء العقل بل المزيد من العقل، وبقي مشروع هابرماس يستند بالكامل على التماهي بين العقل والحداثة.

إن التواصل عبر العقل يستند إلى قوة الإقناع وإلى سيادة الخطاب البرهاني لخلق إجماع دون سيطرة أو ضغوطات، وهذا بالطبع يستتبع انتشار المعرفة وازدهارها كأداة فعالة لتقييم الخطابات المطروحة للتداول، ولذا فإن الأطراف المشاركة في التفاعل تعبئ كل إمكاناتها العقلية البرهانية من اجل الوصول إلى التفاهم والإجماع حول القضايا المطروحة للنقاش، أي أن المشاركين في التفاعل وفي سعيهم الدءوب

لتحقيق الإجماع عليهم أن يحترموا شروط الصلاحية التي سبق ذكرها والتقيد بأحكامها ويتقيدوا بحقيقيتها ودقتها وصدقها.

هناك بالطبع محددات أخرى يمكن أن تسهم في عملية التفاعل بين الذوات وتؤثر في مسارها، حيث نلحظ أن المال والسلطة يمكن أن يشكلا حضوراً قامعاً في تنظيم أو إعادة تنظيم إيقاع التفاعل، وهذا يحصل خدمة للوصول إلى غاية محددة، ولكن التواصل يجب أن يستند فقط إلى المبررات العقلية ولا يعترفا بأي قوة سوى القوة البرهانية .

دور اللغة في الفاعلية التواصلية :

الآن نصل إلى قضية مفصلية في النموذج التواصلي، وهي قضية اللغة، فالحوار والتواصل يتم من خلال اللغة وداخل اللغة أيضاً، وهنا يدخل أهم عنصر من عناصر التواصل وهو اللغة، ولقد ذاع صيت اللغة عبر تاريخ الفكر بوصفها جسراً يربط بين الذات والموضوع، وتعد تنظيرات هيجل هي الأهم في هذه المسألة ومن الواضح إن هابرماس متأثر بهيجل حول الدور المركزي للغة في أي تواصل، يصرح هيجل أن اللغة هي اللوغوس الذي يعبر في أن واحد عن كل من الانية الفردية والانية الكلية، وعندئذ لا يلبث الوعي الفردي العامل من خلال لغة الاقتناع أن يستحيل إلى وعي شامل، ويستطرد هيجل أن اللغة هي الضامن الوحيد للوعي الخير لإقناع الآخرين بما لديه من اعتقاد ذاتي أو اقتناع خاص، ويؤكد هيجل في أكثر من مناسبة أن اللغة هي الأداة الوحيدة المتاحة للجمع بين الفردي والجمعي، وهنا يعطي هيجل للفعل دوراً ثانوياً كتعبير عن الذات، ويعتبر ان الوعي بالفعل هو الأهم، وهذا الوعي لا يمكن أن يكتسب طابعاً موضوعياً متخارجاً إلا من خلال اللغة.

إن الفعل الكلامي الذي يقوم به شخص ما (الذات) لا يمكن أن يكتب له التوفيق إلا إذا قبل الطرف الآخر (الموضوع) العرض المقدم له من خلال هذا الفعل الكلامي، والقبول أو الرفض يستند بالكامل إلى شروط العقلنة (كما هو مفترض)، ومن اجل التحديد الدقيق للقضايا موضع النقاش علينا ابتداء بصياغة هذه القضايا وفق نظام لغوي مقنن بعيد عن التعميم والضبابية، يجب علينا الاتفاق المسبق على الدلالات المحددة التي تحيل إليها المفردات اللغوية، يجب التأكد قبل الدخول في أي حوار أو تواصل من وجود اتفاق مسبق حول دلالات الملفوظات، وهابرماس يشبه ذلك باللعبة، فكل لعبة لها شروط يتم الاتفاق عليها قبل الشروع باللعب، والاتفاق المسبق حول الشروط هو المحدد الأساسي لإنجاح أي لعبة، وهذا يقودنا إلى التحديد الدقيق للقضايا موضع الحوار من خلال لغة بسيطة وواضحة وسهلة لا لبس فيها، ولا يرى هابرماس أي مانع من استخدام اللغة اليومية المحكية في التواصل، بل أنه يفضلها على اللغة الرسمية، وقد ورث هابرماس هذا التصور عن اللغة من الفيلسوف الألماني لودفيج فيتغنشتين الذي أولى اللغة عناية خاصة، وجعلها قطب الرحى في صياغة القضايا، وعلينا التأكد دائماً من الطابع العضوي لما هو مطروح للنقاش، وهذه أثمن نصيحة يقدمها فيتغنشتين ويوليها هابرماس أولوية قصوى، لأن الكثير من الإشكالات المطروحة يتبين لاحقاً بعد فحصها وتفكيكها أنها إشكالات لغوية بحتة وليست إشكالات عضوية، فعلى سبيل المثال عندما تطرح قضية الطائفية للنقاش العام في مجتمع ما فإن أطراف النقاش يجب أن يضعوا في حساباتهم قبل الانخراط في النقاش وضع مفهوم واضح محدد ومقنن للفظة الطائفية، هل هي طائفية عرقية أم دينية أم جهوية أم طبقية أم.. أم... وهذا بالطبع يقودنا إلى التوحيد المسبق للقضايا، لا بد أن نولي هذه المسالة ما تستحقه من اهتمام، فعندما تطرح قضية ما للنقاش العام يجب التأكد أن كافة الأطراف تتكلم بشكل واضح ومحدد حول نفس القضية، فعادة ما يحتدم النقاش بين الأطراف لساعات طويلة ليتبين لاحقاً أن كل طرف يتكلم عن قضية مختلفة، وإن القضية ليست واحدة لدى مختلف أطراف النقاش، ومع أن الملفوظ اللغوي هو نفسه إلا أن الدلالات التي يحيل إليها الملفوظ متباينة اشد ما يكون التباين، هذا ما عنيناه تحديدا بضرورة التوحيد المسبق للقضية.

إذن بدا واضحاً الآن أن التفاهم والتواصل عند هابرماس يتحقق في اللغة ومن خلال اللغة، سواء تعلق الأمر بملفوظ لغوي أو بفعل إنساني حركي ينفذه الفرد داخل إطار معايير قابلة للتحليل والضبط، والتي تعبر بالتالي عن تواصل لغوي عقلي، وهذا التواصل يخضع أيضاً لشروط الصلاحية، ويستند إلى الحجج والبراهين لإثبات دعاويه، وهكذا فإن نظرية الفعل التواصلي تنبذ كل أشكال السيطرة والعنف مثلما ترفض اللاعقلانية التي أنتجها العقل الغربي خاصة بعد الحرب العالمية.

بالطبع نحن لا نتوقع أن تكون الحوارات سلسة وايجابية على الدوام، فهناك مطبات وبؤر للخلاف، حيث يتعرض ادعاء ما من ادعاءات الصلاحية للنقد والمساءلة والطعن من قبل الطرف الأخر، وعندما لا يستطيع المدعي تبرير ادعائه والدفاع عنه فان التواصل يختل وربما يتوقف، لأن أحد عناصر استمراره قد تلاشت، ويلاحظ هابرماس إنه إما أن يحصل انتقال من الوضعية التواصلية العقلانية المقننة التي فقدت أحد شروطها أو يتم استئنافها على صعيد الخطاب البرهاني لمعالجة الخلل الذي حصل في أحد شروط الصلاحية، كل ذلك يتم بواسطة المناقشة.

يركز هابرماس على أخلاقيات التواصل، فالتواصل له معايير أخلاقية تنظم تبادل الأفكار وإدعاءات الصلاحية من خلال النقاش، فكل ما هو عقلي عنده قابل للنقاش لأن كل دلالة مقترحة من طرف شخص ما تشكل قضية معنى، وكل قضية معنى يمكن مناقشتها في إطار مقولة الصلاحية، وهكذا نستطيع التمييز بين إجماع حقيقي متأتي من البرهان العقلي وإجماع خادع ،إن مفتاح أخلاقيات التواصل يقوم أولا على استبعاد الطريقة المنولوجية المتمركزة على الإرادة وإستبدالها بالطريقة العقلية القائمة على الحجج والبراهين، وهذا يقودنا للتأكيد على القضية المحورية وهي أن إدعاءات الصلاحية، هي ادعاءات معرفية خالصة (لا تتمرس حول الإرادة)، ضمن هذه الأخلاقيات يصبح التواصل عملية ممكنة.

النماذج العربية للتواصل:

نموذج هابرماس التواصلي شكل مرجعا لكافة النماذج التواصلية في الساحة الفكرية العالمية، واستطاع الكثير من الفلاسفة في الثقافات المختلفة تبيئة هذا النموذج من أجل موائمة مجتمعاتهم، والثقافة العربية ليست استثناء، ونستطيع أن نرصد مفردات عناصر هذا النموذج لدى الكثير من المفكرين العرب أمثال (مطاع صفدي) و(الجابري)، حيث نجد الكثير من عناصر هذا النموذج مبثوثة في أعمالهم الفكرية، ولكننا سنختار هنا ولاعتبارات تتعلق بحدود هذه الورقة نموذج المفكر العراقي حسام الدين الألوسي والموسوم العقلانية التكاملية، أولاً لصلته الكبيرة والمباشرة بنموذج هابرماس، وثانياً لوجود هذا النموذج ضمن فضاء نصي واحد ضمنه الآلوسي في إحدى دراسته في أواسط التسعينيات، وهذا بالطبع يعفينا من البحث المضني عن مكونات هذا النموذج في كامل النتاج الفكري كما هو مطلوب لدى (مطاع صفدي) أو (الجابري) أو حتى (أركون).

العقلانية التكاملية:

العقلانية التكاملية التي أبدعها (حسام الآلوسي هي نموذج عقلانية تواصلية صممت خصيصا لإقامة السلم والتضامن المجتمعي في المجتمعات العربية، وأولى هذا النموذج عناية خاصة للطيف الواسع من الخطابات التي يعج بها الحيز العمومي في مجتمعاتنا وسعى جاهدا إلى لملمة شتات هذه الخطابات تحت قبة التكاملية، فالآلوسي يدعو صراحة إلى الإبقاء على كافة الخطابات وإعطائها فرصة للعيش والتعايش في ظل جو حواري صراعي دون أن يحاول أحدها إقصاء الأخر، والآلوسي ينحت مصطلح (البنية المكونة تاريخيا) لتوصيف التعدد الواسع في الخطابات التي تشكلت في أزمان وأماكن مختلفة و أصبحت مكوناً أساسياً من مكونات النسيج الاجتماعي، الآلوسي يدعو ابتداء إلى الاعتراف بالبنية المكونة تاريخياً كمبادئ أولية قبل الإنخراط في أية عملية حوار أو تواصل بين مكونات هذه البنية، هذه البيئة هي خامة التغيير ومنطلقه وهي الهدف من أي تغيير، كما أن شروطها وإمكاناتها هي أدوات التغيير أيضاً فهي الهدف والوسيلة في آن، بالطبع يتشابه مصطلح البنية المكونة تاريخياً

مع مصطلح (العالم المعيش) الذي يتردد كثيراً في إطار الحديث عن الفاعلية التواصلية لدى هابرماس والذي يعني ميدان الممارسة اليومية والآنية للتواصل، حيث يتحدد التواصل داخل فضاء العالم المعيش ويتقيد بشروطه واشتراطاته بما في ذلك اللغة السائدة في هذا الفضاء، فلغة الحوار يجب أن تتحدد وفق الجمل والملفوظات المتداولة في العالم المعيش، وعلى الأفعال الكلامية أن تقطع صلاتها مع دلالاتها التقليدية واكتساب دلالات جديدة ضمن التداول اليومي.

إن العقلانية التكاملية التي يدعو إليها الآلوسي هي عقلانية تكاملية تعددية ذات مستويات مختلفة وتخاطب الناس بخطابات متعددة أيضا، تكاملية تفسح المجال لكل معقولية بشرط أن لا تلغي واحدة منها الأخرى، التكاملية هي وجود تنوعات ورؤى وتعددية فكرية، والتكاملية هي مجموع هذه الرؤى والتعددية في جو تعايشي حواري أو صراعي حتى دون أن تقصي إحداها الأخرى، في جو حواري تتساوى فيه الفرص أمام الجميع للوجود والدفاع والهجوم، صراع حضري تحضري لا يقوم على التسلط والقهر والهوى والافتئات على الآخر، التكاملية هي الإبقاء على كل العقلانيات العلمانية والعقلية الخالصة والدينية واللاهوتية والحقوقية والأممية، ويؤكد الآلوسي أن هناك قوى مجتمعية يمكن أن تؤسس لهذه التكاملية ، ولكن علينا الانتباه أن كل مفكر هو بالضرورة متموقع، ونادراً ما نعثر على مفكرين يستوعبون التعددية الفكرية، الآلوسي يطرح مبررات كافية لطرحه النموذج التكاملي، وهي بالطبع مستمدة من طبيعة البنية المكونة تاريخياً، أهم هذه المبررات: أولاً لأن أبعاد الواقع متعددة المستويات، فهناك مستوى الحس والتجريب والاستقراء، وهناك مستوى الحدس الصوفي والفني وهناك المستوى الوجداني الانفعالي، وثانياً لوجود عقلانيات متعددة تمثل مواقع ودرجات اجتماعية ولكل مستوى طروحاته وإشكالاته، وثالثاً إن التكاملية تضمن لنا الابتعاد عن التجزيئية في مقاربة القضايا لأن كل جزء مرتبط ببقية الأجزاء.

بالطبع نستطيع أن نلحظ بوضوح إن هذا النموذج هو الأنسب للحقبة التاريخية التي تمر بها مجتمعاتنا التي نخرتها الطائفية والعصبية وتفشي فيها الإقصاء والتهميش وضاقت المساحة المخصصة للممارسة المدنية بسبب زحف الثقافات الفرعية والهامشية، ما يدعو إليه الآلوسي هو حوار متحضر بين الذوات المختلفة، حوار عقلاني قائم على أسس مقننة، وهنا نلاحظ التشابه الكبير وربما التطابق مع نموذج هابرماس، ولا يغفل الآلوسي عن وضع أسس وشروط إنجاح الحوار والتواصل كما فعل هابرماس في شروط الصلاحية، يضع الآلوسي الشروط التالية لإرساء العقلانية التكاملية.

عدم الاستشهاد بالنصوص في أي حوار بين الذوات المختلفة ، لأن الاستشهاد بالنصوص هو خارج معايير العقلانية، فالنص لا يعتبر حجة إلا لمن يؤمن ويعتقد بهذا النص.

الابتعاد عن الأدلجة، أعني ادلجة النصوص والوقائع والأحداث التاريخية الذي يضر إضرار بالغاً بعملية التواصل.

عدم تجاوز الاجتماعية القائمة والتي هي محصلة لتراكم تاريخي علينا دائماً الاعتراف والانطلاق من هذا البنية وعدم إنكارها (سبق الذكر، هذه البنية في ماضي المصطلح العالم المعيش) .

عدم التعامي عن التأثير الحضاري العالمي، فعلينا بلورة عقلانيتنا في جو منفتح على الحضارات الأخرى وعدم غلق الأبواب أمام التأثير والتأثر.

تجاوز الأوضاع الشاذة وغير الصحية والتي خلقها الإستبداد السياسي، لأن هذه الأوضاع لا يمكن أن تصلح لإرساء أي عقلانية أو حوار بين الذوات المختلفة.

ومع أن هناك أوجه شبه بين شروط الصلاحية عند هابرماس وشروط العقلانية التكاملية عند الآلوسي إلا أن الآلوسي يحسب له أنه وضع أنموذجاً تواصلياً ملائماً لمجتمعاتنا العربية في الحقبة التاريخية الراهنة.

الفن التشكيلي وعلاقته بالأدب

ابتسامة الشقائق نموذجاً

د.علي أبو خطاب

في الخاتمة كانت الصورة:

إذا كان «في البدء كان الكلمة» يبدو أنه «في الخاتمة كانت الصورة»، فالكثيرون من الفلاسفة والمفكرون يصفون عصرنا بعصر الصورة، ربما من أهمهم الفيلسوف جيل دولوز الذي كتب «الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة»والذي يركز فيه على الجانب السينمائي وليس التشكيلي، ثقافة الصورة لا تشير فقط للصورة الساكنة كاللوحات والصور الفوتوغرافية، بل تشير أيضاً للصورة المجسمة ذات الثلاث أبعاد كالمنحوتات، لكن تشير بالأساس للصورة المتحركة وأقصد بها السينما والإعلام أيضاً، فولادة السينما في أوائل القرن الماضي وطغيان وسائل الميديا في آخره ساهمت في سيادة الصورة وهيمنتها على الحياة الإنسانية،فالأدب لم يعد فقط كتاباً نقرأه بل أصبح أيضاً صورة نراها في فلم أو مسرحية أو مسلسل،والخبر لم تعد تتناقله الألسن فقط بل صار خبراً عاجلاً تتناقله العيون عبر صور متلاحقة،ولابد من الإشارة هنا لما يجب تناوله في دراسة أوسع وهو التأثير الكبير للسينما والإعلام على الفنون التشكيلية، وربما هذا ما ولد أو ساعد على ظهور أنماط جديدة من الفن التشكيلي مثل الفن الفوتوغرافي photography وفن الفيديو video art والأداء performance والتكوين installation ،وحسب الكاتب عبد السلام بنعبد العالي في كتابه «ثقافة الأذن وثقافة العين» فإن ما يميز عصرنا «أنه عصر يمجد الصورة مقابل المحتوى، والشكل بدل المضمون، والمظهر عوض المخبر، والمبنى محل المعنى، والظاهر مكان الباطن، والسطح بدل العمق، والمنهج عوض الموضوع». وفي موضع آخر من نفس الكتاب يؤكد أن الرؤية تقترن بالانعكاس والتفكير، والبصر بالبصيرة، والنظرة بالنظر، والعين بالعقل. ولعل القول الشعبي «عين العقل» ينطبق هنا، بعبارة أخرى فإن الرؤية لا تصبح مجرد نظرة، وإنما تؤدي إلى دلالة أعمق حيث تفضي إلى الرؤيا، وهذا ما نلاحظه حين نتأمل لوحة أو صورة أوفن فيديو لفنان حقيقي مستند في إبداعه لثقافة حقيقية حينها تصل رسالته عبر تذوقنا بالعين لعمله الفني.

لكن رغم طغيان الصورة ظلت الكلمة حاضرة وترافقها في أحيان كثيرة،وربما بدأت علاقة الفن بالأدب حين بدأ تاريخ الكتابة، وبدأ الإنسان في استخدام العلامات الأيقونة Iconic Signs وعلامات الإشارة Indexical Signs حين اخترع بعض اللغات البصرية-إن جاز التعبير- أو القريبة منها كالهيروغليفية والصينية مثلاً، وحينها ولدت الحضارة والمدنية من اقتران الكلمة بالصورة،وطبعاً لا نستطيع استعراض تاريخهما الطويل معاً منذ فجر التاريخ حتى

باحث فلسطيني.

الآن، لكن ينبغي التوقف عند محطات معينة منها استخدام البعد البصري في القصائد الشعرية، وقد يظن البعض أننا عرفنا فقط في العقود الأخيرة عبر انتشار قصيدة النثر والنص المفتوح والحق أنهابدأت عند الإغريق، فنجد الكاتب سيمونيديس يرى في الصورة أو اللوحة شعراً صامتاً، ويرى في الشعر رسماً ناطقاً. أما أفلاطون ففي محاورة فايدروس أو محاورته عن الجمال يربط على لسان سقراط بين الكتابة والتصوير. أرسطو شبه الشعر بالتصوير لأنهما معاً يحاكيان الأشياء، لكن يختلف الأداء ففي الشعر الأوزان..إلخ، وفي التصوير الألوان وغيرها.وعرف الإغريق قصائدهم الشكلية التي يمكن أن تكون الجذور الأولى لما سمي فيما بعد بالشعر الكونكريتي the concrete poetry والذي تجسد فيه القصيدة شكلاً أو صورة ما، وكانت ولادة هذا المصطلح في الخمسينيات من القرن الماضي على يد جماعة نواكَراندريز Noigandres والتي ضمت اوغستو دي كامبوس وآخرين. ولكن سبقت هذه الجماعة نماذج من الشعر الشكلي عند جورج هربرت،لويس كارول مؤلف «أليس في بلاد العجائب»،مارينيتي رائد المستقبلية الإيطالية، أبولونير، كومينغز وعزرا باوند متأثراً باللغة الصينية وببعض شعراء الدادائية، وهناك الكثير من الشعراء الأجانب المتميزين في هذا النوع من الشعر لكن لا مجال للتفصيل هنا.وقد رأى «شلي كَل»الناقد الرومانسي أن الأدب الكلاسيكي أقرب إلى النحت في حين أن الأدب الحديث اقرب للرسم، أما عن التراث العربي فربما البدايات عند أخوان الصفا والصوفيين بتقصي أصل الحروف وأشكالها وكذلك الخطوط، أما الجاحظ فيرى في الشعر ضرباً من التصوير.وقال القاضي الجرجاني عن الشعر انه أصوات محلها من السماع محل النواظر من الأبصار، وعموما فقد أشار النقاد القدامى إلى التصوير في الشعر إشارات عابرة كالعسكري وابن جني والقرطاجني والفارابي وغيرهم، ونجد ابن رشيق في كتابه «العمدة في كتابة الشعر ونقده»يتحدث عن نوع غريب من الشعر يسمونه بالقواديسي تشبيها له بقواديس الساقية لارتفاع بعض قوافيه في جهة وانخفاضها في الجهة الأخرى، ونجد أيضاً البعد البصري للشعر في المسمطات والموشحات،ثم في قصيدة الخاتم عند ابن قلاقس،أما في القرن العشرين فثمة عدة تجارب عربية من أبرزها ديوان «هكذا تكلم الشرق»لمحمد بنيس، وأشير هنا إلى أنه فيما يخص الفن والتشكيل والشعر الشكلي فلم يثبت أي تأثر للعرب بالإغريق في هذا المجال، أو في تأثر التجارب الغربية الحديثة بالتراث العربي، لكن يتضح جداً تأثير هذه التجارب على الشعراء العرب الحديثين. ونترك التفصيل في هذا الأمر للأدب المقارن أو ما سماه الناقد عز الدين المناصرة بعلم التناص المقارن.

نلاحظ أن المذاهب الأدبية كانت تفرض هيمنتها على الأدب والفن التشكيلي معاً، فمثلاً كان هناك الفن الدادائي والشعر كذلك، وبرز شعراء سرياليون ومثلهم فنانون أيضاً، حتى مدرسة الشعر الكونكريتي رافقها الفن التشكيلي الكونكريتي وكانت ثمة علاقة بينهما.وكان أكثر المذاهب جنوحاً للفن التشكيلي هو البرناسية التي جعلت من النحت مثلها الأعلى، خاصة على مستوى نحت الكلمة. وتأثر الكثير من التشكيليين بالأدب وارد في معارض كثيرة فلسطينية، عربية أو أجنبية، وكذلك العكس في تأثر شعراء أو أدباء بلوحات فنية. وأحيل هنا إلى كتاب «قصيدة وصورة» لعبد الغفار مكاوي، ونتذكر أيضاً مقولة عزرا باوندأن العمل الفني الجيد يولد مائة قصيدة. برأيي مستقبل العلاقة بين الجنسين الأدب والشعر والفن التشكيلي مفتوح أمام إبداعات جديدة حيث يمكن للتطورات التقنية في مجال الحاسوب أن تلعب دوراً هاماً في تعزيز هذه العلاقة، كما لعبت دوراً في تقديم نوع جديد في الفن التشكيلي باستخدام برامج التصميم ومعالجة الصور مثل الفوتوشوب.

حين ينحت الفنان قصيدته :

منذ بدأت الطباعة –ربما قبل ذلك بكثير– حتى الآن ونحن نجد الكتب الشعرية تزينها الرسومات الداخلية، يغلّف أغلبها لوحات تشكيلية. ويندر أن نجد كتاباً شعرياً أو أدبياً دون هذه الملامح فنية، بل إن بعض الدراسات النقدية تأخذ في اعتبارها عند نقد كتاب شعري الرسوم الداخلية ولوحة الغلاف، مما قد يشكل إضاءة على النص نفسه، أو على الأقل يشتبك معه في علاقة جدلية. مع صعود النص المفتوح متمثلاً في الشعر الحر وقصيدة النثر في خمسينيات القرن الماضي، نجد العلاقة بين الأدب -الشعر تحديداً- وبين الفن التشكيلي تأخذ مستوى أكثر تطوراً، حيث أصبح الحديث نقدياً عن البعد البصري في القصيدة، أي كيفية طباعة الأسطر الشعرية وترتيب الكلمات وتشظيها أحياناً..إلخ من خصائص شكلية قد تصل إلى الشعر الكونكريتي الذي تحدثنا عنه، حين تأخذ بعض القصائد شكلاً ما للدلالة على مغزى معين. في السنوات الأخيرة دخلنا طوراً آخر حيث زاد التمازج بين الشعر والتصوير، وأصبح العامل الفني منافساً للكلمة في الكتاب الشعري، من ذلك مثلاً مجموعة الشاعر المصري علاء عبد الهادي «شجن» التي كانت الصورة الفوتوغرافية ترافق فيها قصائده، بشكل متساوٍ، وأيضاً مجموعتنا «ابتسامة الشقائق» للنحات فايز السرساوي التي سأتناولها هنا بالدراسة بشكل أولي. لكن ثمة فارق، فالكاتب الأول لم يكن فناناً تشكيلياً في حين أن الآخر مارس التشكيل والكتابة معاً، وهذا جعل للتجربة مذاقاً آخر خلق من النص الأدبي لوحة فنية، ومن الصورة الفنية أو المنحوتة نصاً شعرياً.وللفنان السرساوي إرهاصاته الشعرية التشكيلية التي كان ينشرها في مجلة عشتار في زاويته«رؤية تشكيلية»، ولأن دراستي أولية كما قلت، فلن أستطيع بالطبع التحدث عن كل الخصائص الشكلية للمجموعة الشعرية لكني سأتناول بعضها وأبدأ بالعناوين: عتبة النص فنرى إشارات تشكيلية في عناوين قصائده: «نظرات مطفئة والأيادي صقيع»، «لمس الضوء هنا.. لمس الضوء هناك»، «المرأة التي في اللوحة الزرقاء» و«فضاء من الأحجيات». في هذه العناوين التشكيلية يظهر المزج الواعي او اللاواعي بين التشكيل والشعر وتظهر دلالة المفردات التشكيلية أيضاً في مفردات متناثرة بوعي في فضاء مجموعته الشعرية التشكيلية مثل قوله في قصيدة «على موعد»:

على موعد

مع الأمل الطالع في الرؤى

مع الأحلام التي تلون وسادتي

في ليالي الأرق

جعل الفنان الشاعر من الأحلام رسامين أو ألوان تعطي وسادته التي ترمز إلى نومه ألواناً مختلفة غير اللون الأسود المنبعث من ليالي الأرق، حيث يقترن الليل بالسواد. أما في قصيدة «لمسة ضوء هنا.. لمسة ضوء هناك» فيقول:

نحن ظلال الوقت على نسمات الظهيرة

يتجمع نفر من القادمون من جهات شتى

حول أحزمة النور المتسربة عبر نوافذ المكان

يبدأون في غزل خطوطهم الأولى

على بياض المساحة

يتابعون خطى التكوين

خطاً إثر خط .. ولوناً إثر لون

هذا المقطع الشعري واضح تشبع مفرداته بالنور والخطوط والبياض واللون، تلك المفردات التي تجعل من نصه الشعري لوحة أو منحوتة كما قلنا.ولأن النحت معشوقة الفنان الأولى بين الفنون نراه يقول عنه في قصيدة «طائر..طائران»:

في النحت كما في الحب

يعشوشب وجه الطفولة

على حافة اليابسة

نأتي إلى القصيدة البصرية أو ما يمكن أن نسميها: القصيدة المشهد، والتي تتكرر في قصائده سواء بشكل القصيدة البصرية المتحركة والتي أصبحت جزءاً من التشكيل منذ أن ولد الفيديو آرت، مثل قصيدة «أغنية المدينة»، حيث يقول في مطلعها:

أناخ الخريف على الربيع

أغلقت النوافذ

رياح

غبار

عواصف

ونضرب مثالاً من الصورة البصرية الساكنة من قصيدته «تنويعات على وتر التباعد»:

أحيانا

بصمت

بصمت جليل

يغمض عينيه

على هدأة الليل

ويسأل المغفرة

وللون شعريته عند الشعراء فكيف بالشعراء الفنانين،في قصيدة «يسألونك» يقول:

يسألونك عن الألوان:

قل:

قان هو دربي

ولي وردة العصر وحدي

واللون القاني يشير للأحمر أما الوردة فقد تشير للأحمر أيضاً أو تكون لوحة غير حمراء ربما بنفسجية كوردة البنفسج –التي ستمر بنا لاحقاً–التي تمزج الأحمر بالأزرق،وهما المفضلين كما اعتقد لكاتبنا، ونجد اللون الأحمر مرة أخرى في مفردة وردة في قصيدته «لمسة ضوء هنا..لمسة ضوء هناك»،حين يقول:

بعيدا عن وردة القلب ..

وربط الوردة بالقلب هنا دلالة واضحة على العاطفة والحب وفي قصيدة «أغنية المدينة»يقول:

وجال بخاطري وحي طيف

لزرافة تحترق

تناثرت الضحكات الأرجوانية

فوق ثلج الرصيف

الأرجوان حسب نظرية اللون لون غير طيفي بين اللون البنفسجي واللون الأحمر،هنا يجعل الشاعر/الفنان من الأرجوان صدى للاحتراق الذي سبقه ونشم منه رائحة النار الحمراء، وفي نفس الوقت يوازي بينه وبين برودة اللون الأبيض في الثلج الذي يليه،ونجد اللون الأحمر أيضاً مستتراً في الاشتعال أيضاً في قصيدة «تنويعات على وتر التباعد»حين يقول:

سأشعل شمعة للسكون

انشد الدفء في ظلها

أما البنفسجي وهو خليط أيضاً من الأحمر والأزرق فيحضر أيضاً في قصيدته «ليل» التي يقول فيها:

ليل بلون البنفسج

أما في قصيدة»ابتسامة الشقائق»فيمزج الأزرق البنفسجي بلهب الحريق الأحمر.

الحجر يعلو الحجر

والعمر السنين

والأزرق البنفسجي

تباعاً تتعانق المشاعر

وكلما أوغلت في العناق

اعتلى الجوانح لهب الحريق

ويظهر الأزرق أيضاً مرة أخرى في قصيدته «عناق الأسئلة» لكنه جلياً هذه المرة لا ذائباً في الأرجواني أو البنفسجي:

أسلي نفسي بزرقة اللون

ويظهر مما سبق أن الأحمر وقرينه الأرجواني ربما يرمز عند شاعرنا للمرأة والحب والعناق الخ من دلالات عاطفية في حين يأخذ اللون الأزرق وقرينه البنفسجي لون البنفسج والطبيعة والبحر وفضاءاته.وقد يكون لتمازج مفردات المرأة والطبيعة في قصائد المجموعة ما يشير للتمازج بينهما حيث تغدو المرأة هي الطبيعة او العكس ونلمس هذا مثلاً في قصيدته «انتفاضة القلب»-لاحظوا الحب المتأجج الواضح في العنوان- حين يقول:

تتقاسم وقتها مع طلاءات الأظافر والشفاه وكل

ما يخرج الطبيعة عن أنوثتها

وربما كنت هذه المرأة هي نفسها التي يقول عنها في قصيدة»قشور الصمت»-ويرمز البنفسج للصمت المتأجج المشاعر:

أمام امرأة تراود الكتلة عن نفسها لست وحيداً

ولا نختم حديثنا عن اللون عند شاعرنا إلا بالإشارة عن مزجه بين اللون والنحت في قصيدته «سلام لنا..سلام لأول الدنيا»حين يقول:

للوقت أن يمضي

كيفما تشاء له سيدة الأرض

ولنا أن نرى لون الفجر

في صمت الرخام

هنا تصبح المنحوتة الرخامية مزيجاً بين اللون والكتلة كما الأرجواني والأحمر مزيجاً بين الأزرق والأحمر. ونرى المرأة حاضرة أيضاً ليس بتجليها الجسدي العاطفي بل هي هنا الأنثى/ الطبيعة أو سيدة الأرض والطبيعة، وهذا تجليها المقدس الذي نراه في أماكن أخرى أيضاً حين يتمثل الأسطورة خاصة البابلية مثل قصيدة» إلى نساء عشتار»وعشتار هي رمز الحب والخصب الطبيعي أيضاً،والتي يمزجها شاعرنا كإلهة بالوردة التي تحدثنا عنها سابقاً وبالشعر أيضاً،يقول في ختام القصيدة:

هي وردتنا النامية

هي القصيدة ذاتها

وأحيانا يمزج بين النحت والمرأة والطبيعة معا كما يقول في قصيدة»ارث الحياة»:

وصنعت تمثالاً مهيباً

من أقحوان وحنطة

لكنعانية ترفع طفلها عالياً

والعشب واليابسة والبحر والشمس والظلال والسماء الخ من مفردات للطبيعة نجدها مثل مفردات الحب والمرأة هواجساً ليس فقط في نسيجه الشعري بل أيضاً عمله الفني والتصويري المرافق للمجموعة الشعرية.وتمتاز الرسوم الموازية للنصوص بتنوعها الدال على ثقافة الفنان حيث العالمية في التمثال الإغريقي أو الروماني او العربية في الميزوبوتاميا–بلاد ما بين الرافدين –والتي تبدت جلية في الشعر أيضاً كما مر بنا في حديثه عن عشتار،والكنعانية المتبدية في صورة المرأة التي تحمل بيدها نباتاً رمزاً للخصب والفلسطينية في السنونو وفي طائر الشمس–عنوان إحدى قصائده– الذي لا مثيل له إلا في فلسطين.

توصيات:

وختاماً، فإن ما نوصي به لتعزيز العلاقة بين الفنون التشكيلية والأجناس الأدبية عامة يمكن تلخيصه بالنقاط التالية:

- عقد الندوات والمؤتمرات وورش العمل والسيمنارات التي تتناول محاور مختلفة في تفاصيل هذه العلاقة.

- نشر مجلات أو إصدارات فنية أدبية تعمل على المزج بين ثقافة الكلمة وثقافة الصورة وإبداعيهما .

- تدريس العلاقة بين الفنون الأدبية والتشكيلية للتلاميذ والطلبة في مدارسنا وجامعاتنا من اجل الرقي بثقافة الصورة وإبراز علاقتها الوثيقة بالكلمة.

- الاهتمام بكتب أدب الطفل التي تسمى بالكومكس comics كونها فن يمزج بين الصورة والكلمة ويعزز ثقافة الصورة لدى الطفل.

- الاهتمام بشكل أفضل بفن الكاريكاتير كونه أيضاً فناً للكلمة والصورة،ونستذكر هنا شهيد الكلمة والصورة ناجي العلي الذي اغتيل وتاه دمه بين عدونا جميعاً الاحتلال وبين عدونا من بني ترابنا.

خصوصية القصة القصيرة وموقعها في نظريات السرد

عواد علي

ماهي خصوصية القصة القصيرة من وجهة نظر كتّابها ودارسيها في الغرب؟ وما موقعها في نظريات السرد؟ وكيف يرى المختصون والنقاد الغرب مكانتها اليوم مقارنةً بالمكانة التي باتت تحتلها الرواية؟

يشبّه بعض دارسي السرد الأدبي الرواية بالنهر الذي يسيل من منبع إلى مصب، في حين أن القصة القصيرة تمثل موجةً وسط النهر.. وهي ليست في الوقت نفسه جزءاً ولا فصلاً من الرواية، ففي القصة القصيرة يقارب الكاتب مشهداً أو عدة مشاهد متخيّلة لها صلة وثيقة بالواقع، أو بما يحتمل وقوعه، ويقتصر على سرد حادثة يتألف منها موضوع مستقل، لكن رغم قصره يجب أن يكون كاملاً ناضجاً من وجهة التحليل والمعالجة. ولا يتهيأ هذا إلا ببراعة يمتاز بها كاتبها، إذ إن المجال أمامه ضيق محدود يتطلب التكثيف والتركيز الفني الدقيق.

ويرى دارسون آخرون أن القصة القصيرة لا تحتمل غير حدث واحد، وربما تكتفي بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت من حدث تم بالفعل أو متوقع حدوثه، ولا يدهش القارئ إذا انتهى من القصة، ولم يعثر بها على حدث: إذ يمكن أن تكون مجرد صورة أو تشخيص لحالة محددة أو رحلة عابرة في أعماق شخصية.

يلاحظ إدغار آلن بو أن القصة القصيرة يجب أن تمتلك وحدة التأثير أو الانطباع، وأن تُقرأ في نصف ساعة، أي في جلسة واحدة، في تأكيده على أهمية التأثير الواحد، ووحدة الحبكة، والشخصية، والمزاج، واللغة. وبربطه بين القصة والأغنية الشعرية وضع بو القول الفصل، الذي سيصبح حاسماً للقصة القصيرة التي تدين بالكثير لكثافة الشعر الغنائي ووحدته.



مكانة القصة في نظريات السرد :

لكن على الرغم من كون القصة القصيرة جنساً سردياً متميزاً يمتلك تقاليد خاصةً، وبنيةً شديدة الإحكام، يجب الاعتراف بأنها لم تأخذ مكانةً لائقةً في نظريات السرد، والتاريخ الأدبي، مقارنةً بفن الرواية. ومن بين النقاد القلائل الذين نظروا لهذا الفن الأدبي الناقد الأمريكي شارلز ماي، الذي ركز في دراسته «التحليل الاستعاري في القصة القصيرة»، المنشورة ضمن كتاب «نظرية القصة القصيرة في مفترق طرق»، على جوانب مهمة ميزت شعرية القصة القصيرة منذ نشأتها في بداية القرن التاسع عشر، من خلال تحليله لنماذج قصصية ترجع الى مرحلة النشأة

▶ باحث عراقي.

يقصد شارلز ماي بالقصة ماحدده الشكلانيون الروس، أي أنها متوالية من الأفعال السابقة في وجودها، والمستقلة، عن أي تقديم كلامي للأحداث، وبهذا يجري تمييزها عن الحبكة، والخطاب. وهو يستخدمها إجرائيا بطريقتين مختلفتين، وإن كانتا مرتبطتين: طريقة تاريخية ليشير بها إلى أسبقيتها كأسطورة على كونها خطاباً، وطريقة نظرية ليستغل الأسبقية المعروفة لها كمتوالية على الخطاب كتقديم بلاغي. كما يستخدم الاستعارة، أيضاً، بطريقتين مختلفتين: الأولى ليشير بها إلى «الظاهرة الدينية- الأسطورية»، والثانية بالمعنى الجمالي. أما التحفيز فيقصد به الفكرة العامة عما يصنع فعلاً شخصياً بطريقة خاصة، ويستخدمه، أيضاً، بالمعنى الجمالي لدى الشكلانيين الروس، وذلك لكي يشير به إلى شبكة التقنيات الأدبية التي تسوغ تقديم الموتيفات الفردية، أو الجمعية في عمل ما.

يتفق شارلز ماي مع ايخنباوم- أحد اقطاب الشكلانية- على أن القصة القصيرة شكل أساسي أولي، بل أنه يشير إلى أنها شكل له صلة وثيقة بالسرد البدائي، الذي يجسد التصور الأسطوري ويلخصه، والذي يكون من سماته التكثيف لا التوسع، والتركيز لا التشتت. وبدلاً من تقديم التفاصيل بشكل خارجي تماماً، وبطريقة ثابتة في الزمان والمكان، فإن القصة لا تستغل الاّ تلك التفاصيل الضرورية والنافعة لها، ويبدو التقدم فيها وكأنه متجه إلى هدف وحيد. وفي شكلها الفني يصبح التوتر بين المتطلبات الجمالية، ومتطلبات مشابهة الحقيقة أكثر حسماً منه في الرواية؛ ذلك أن قصر القصة القصيرة يتطلب شكلاً جمالياً أكثر مما يتطلب شكلاً طبيعياً أو أساسياً. وهي تظل- أكثر من الرواية- أقرب إلى أسلافها في بناء القصة الأسطورية، كما أنها أكثر ارتباطاً بصيغة الرومانس منها بالصيغة الواقعية، ومن ثم فإن الشخصيات فيها أقرب إلى أن تكون- كما يشير الناقد الكندي نورثروب فراي- شخوصاً مؤسلبة أكثر منها أناساً حقيقيين، فهي تبدو كأنها تشتغل وفقاً لتقاليد مشابهة الحقيقة والمعقولية، لكن لأن قصر الشكل يمنع من التقديم الواقعي للشخصية عن طريق التفاصيل الكنائية الشاملة، وبما أن تاريخ القصة القصيرة هو التاريخ الذي تلتقي فيه الشخصية بحادثة حاسمة أو أزمة أكثر مما تتطور عبر الزمن، فإن الشكل والتراث الخاصين بالقصة القصيرة يعملان بقوة ضد التقاليد المحورية في الواقعية.

إن الشخصيات في القصة القصيرة، كما يذهب ماي، هي في الوقت نفسه أقنعة اجتماعية في قص واقعي، وتجليات رمزية في قص رومانسي، وتتحول في عملية السرد إلى مجاز، أي أنها تصبح واقعةً في خطاب من صنع مجازها وهاجسها الخاص. وهذه هي العملية التي يحول بها التحفيز الواقعي والعرض الرومانتيكي قصة الرومانس القديمة إلى خطاب قصصي جديد.

ومن جانب آخر تشكّل القصة القصيرة، في رأي ماي، الجوهر البنائي لكل قص، وذلك في أخذها عن الحكاية الشعبية والأسطورة، بل أنها، رغم استمدادها مباشرةً من هذه الحكاية، وذلك التراث الجمالي للرومانس، فإن ظهورها في بداية القرن التاسع عشر كان محكوماً بالضرورة بفرضيتين حول علاقة الفن بالواقع: الفرضية الواقعية، والفرضية الرومانتيكية، وقد ائتلفتا في القصة القصيرة بطريقة خاصة لتخلقا قيمةً نظريةً في التمييز بين الميل إلى ما يسميه فراي «التمثيلي» و«المزاح» من ناحية، والميل الى الوحدات الأسطورية والمجازية المحفوظة من ناحية أخرى (بين الحقيقة والخيال)، كما أن لها قيمة تاريخية في التذكير بأن القصة القصيرة في القرن التاسع عشر، رغم أنها استُمدت من الأسطورة البدائية، ورومانس القرون الوسطى، كان لابد أن تدخل في علاقة مع الواقعية في رواية القرن الثامن عشر، والخيال اليقظ في شعر القرن التاسع عشر.

وعلى غرار تأكيد جوناثان كلر، يؤكد ماي على أنه، رغم التفكير السائد في القصة عادةً وكأنها وجود سابق

على الخطاب، فإن ثمة حالات تكون فيها القصص نفسها تشكك في هذه الأسبقية أوتدمرها من خلال تقديم الأحداث، لا بوصفها أحداثاً معروفةً، بل نتاجاً لقوة الخطاب أو متطلباته. ورغم أن كلر يقول بأن هذين المنطقين لا يمكن أن يجتمعا لأن كلاً منهما يعمل على تدمير الآخر، فإن ماي يتفق مع بيتر بروكس على أن ما يصفه كلر هنا هو المزج بين الاستعاري والكنائي، ذلك المزج الذي يشكل الطبيعة الخاصة للسرد. ونظراً لمحاولته المتعمدة للجمع بين البنية الاستعارية للرومانس القديمة، والبنية الكنائية في الواقعية الجديدة، فإن هذا المنطق «المزدوج» يصبح حاسماً على وجه الخصوص في تطور القصة القصيرة.

القصة القصيرة اليوم من وجهة نظر عربية:

تتباين آراء القصاصين والنقاد العرب حول مكانة القصة القصيرة اليوم مقارنةً بالمكانة التي باتت تحتلها الرواية، فثمة عدد غير قليل من القصاصين يرى أنها لا تزال مزدهرة، وتحظى بإقبال القراء، و«لها كتابها الممتازون الذين ظهرت أعمالهم سواء في كتب مطبوعة أو من خلال النشر الالكتروني، لكن النقاد أهملوها وركزوا على نقد الرواية»، هكذا يقول القاص والروائي إبراهيم عبد المجيد، ويؤيده القاص والروائي يوسف القعيد بأن «القصة القصيرة تشهد حالةً من الازدهار تتمثل بصدور مجموعات قصصية لكبار الكتاب في الأيام الأخيرة». ويرى القاص محمود شقير أن القصة القصيرة «تشهد انتشاراً واسعاً، بسبب كثرة كتابها وكثرة المواقع التي تتطلبها: الصحف اليومية والأسبوعية، المجلات الشهرية والفصلية، وكذلك المواقع الإلكترونية. وثمة كتاب قصة في الوطن العربي على قدر عال من الاقتدار والموهبة، ولديهم نصوص قصصية لها مستوى فني متقدم. غير أن المعضلة التي تواجه القصة القصيرة، حسب شقير، «تتمثل في تجاهل أغلب النقاد لها وانصرافهم عنها إلى الرواية، وكذلك تفضيل دور النشر للرواية على المجموعة القصصية». وفي «ملتقى الشارقة السابع للسرد العربي» المنعقد عام 2010، أكد العديد من الباحثين أن القصة القصيرة العربية في راهنها مزدهرة ومواكبة لتقنيات القصة في العالم.

على العكس من ذلك يذهب القاص والروائي إدوار الخراط إلى أن ثمة حالة من التراجع في فن القصة القصيرة في الفترة الأخيرة، ويظن «أن الرواية تحاول أن تحل محلها لأسباب غير معروفة، لأن القصة القصيرة يفترض أن تقرأ بسرعة وسهولة، لكن العكس هو ما يحدث، فهناك إقبال على قراءة الرواية أكثر من القصة بكثير»، وتفسير الخراط لذلك هو «اختفاء القصة القصيرة المتميزة المغرية بالقراءة». ويعزو القاص والروائي محمود الريماوي تراجع القصة نسبياً أمام الرواية إلى «أننا نعيش في واقع اجتماعي وسياسي أفرز حالة من اللايقين، بعد سلسلة الهزائم المتتالية، على أكثر من صعيد، مما أدى إلي ما يشبه حالة الخواء الروحي، الذي يصعب على القصة أن تملأه، والعمل الروائي يتيح للقارئ أن يجمع شتات نفسه، حيث يعيش تجربة روحية واحدة مع عمل واحد، بينما التنقل من قصة إلي قصة داخل المجموعة الواحدة، لا ينقذ القارئ من حالة التوهان واللايقين والشعور بالتيه السياسي والفكري».

في ما يخص موقف النقاد، يعتقد الناقد فخري صالح بأن «القصة القصيرة أصبحت نوعاً أدبياً هامشياً يقيم على أطراف الحياة الثقافية العربية، وأن وضعها يدعو للتساؤل والقلق». ويذهب الناقد الدكتور عبد الله إبراهيم أبعد من ذلك فيؤكد أن «القصة القصيرة ميتة مجازياً وثقافياً، وقد سلمت الراية لفن الرواية»، ويجد إبراهيم أن «من الاستحالة على القصة القصيرة الارتقاء إلى رتبة النوع القابل لتحولات حقيقية في بنيته ووظيفته الدلالية، فهي مازالت أسيرة أصلها الحكائي وشكلها المغلق في عصر أصبح كل شيء فيه مفتوحاً، ومحاولة الانفتاح فيها ستجعل منها مشهداً سردياً في نص روائي».

ثماني سنوات على رحيلها...

فرانسواز ساغان الظاهرة والأسطورة

«رحلة قفز على الأشواك؟!»

يوسف حمدان



لم تضق بالنقد والنقّاد الذين تناولوا كتبها.. كان يتفجّر ضيقها من أولئك الذين أهملوا إنتاجها الأدبي، وراحوا ينقّبون في سيرة جسدها، ويدسّون أنوفهم بفضول بارع وحذلقة مهووسة في حياتها الشّخصية، للنَيل منها... ولم تستثن أفراد أسرتها الذين لم يكن لهم همّ إلاّ تقريعها والسّخرية منها.. بألسن لاذعة، تفوح منها رائحة النّفور الفجّ والكراهية الجارحة..

وبالرغم من ذلك كلّه، فقد كانت فرانسواز ساغان أكثر اقتناعاً بنفسها، وبقدراتها على الخلق والإبداع، واستطاعت بعزيمة غريبة ومدهشة أن تصمد في وجه العاصفة، وأن تقلب كلّ تلك «المنغّصات» إلى حوافز للنجاح، دخلت عبره إلى قلوب السّواد الأعظم من الفرنسيين، وبوجه خاصّ، إلى قلوب النّاس البسطاء من الطبقة الشّعبية، الذين لحظة إصدار روايتها الأولى «مرحباً أيها الحزن» مقتوها، وناصبوها العداء، ونعتوها بأقسى النعوت، ووصفوها بأبشع الأوصاف..

وللتدليل على تلك الشعبيّة هو ما حدث لها عام 1985 م عندما رافقت الرئيس ميتران ضمن وفد إعلامي خلال رحلته إلى كولومبيا، فقد تصادف أن أصيبت بأزمة قلبيّة كادت أن تقضي على حياتها أثناء وجودها في غرفتها بأحد فنادق (بوجوتا) العاصمة.. وسرعان ما وصل الخبر إلى الرئيس ميتران، فأمر بنقلها على الفور إلى مستشفى «فال دي جراس» بباريس على متن إحدى الطائرات التابعة للرئاسة، وفي تلك المستشفى تلقّت فرانسواز العناية المركّزة لمدة «15 يوماً».. وكشفت لها (صديقة) كانت ترافقها بأنّ الرئيس ميتران لم ينقطع عن الاستفسار عن صحّتها، بل.. وقام شخصياً بزيارة إلى المستشفى لهذا الغرض أكثر من مرّة.. ووصل به الأمر أن اقترح عليها بعد أن تعافت، أن تظهر على شاشة التلفاز، ليراها الشعب الفرنسي ويطمئن على صحّتها..

شاعر أردني.

(2)

كانت البداية برواية (مرحباً أيها الحزن)، والتي كتبتها وهي في الثامنة عشرة من عمرها، ولم تكن قد أنهت مرحلة الدراسة الثانوية، حيث باحت فيها بكلّ ما يجيش بصدرها من تحدّيات الشّباب، فكانت روايتها تلك مرآة صقيلة لجيل المراهقين، في زمن كانت فيه الطفرة الثقافية بباريس في ذروة اشتعالها، وكما قال كثيرون ممّن تناولوا سيرتها بالتحليل بأنها بـ «مرحباً أيها الحزن» خطفت الأضواء وهي في تلك السنّ الصّغيرة والمراهقة من عمالقة الفكر والأدب والإبداع من أمثال أراغون ومالرو وسارتر وسيمون دو بوفوار وكوكتو، وغيرهم، و «هزّت هذه الصغيرة تاريخ الرواية باسمها المستعار (ساغان) المأخوذ من رواية بروست «البحث عن الزمن المفقود»، وبعنوان روايتها «صباح الخير أيها الحزن/ Bonjour tristesse) المأخوذ من بيت في قصيدة لإيلوار، فمن قرأها ولم يذهله هذا الجشع المتلطف، والتجرّد العظمي في اللغة، والسّذاجة المراهقة، والنبوغ الذي لا يحدّ، أمّا هذه الشهوانيّة التي عكّرت صفو الكبار، وفلسفاتهم الخرساء، فهي التي جعلت من المودموزيل المجهولة أسطورة لا تُضارَع في الخمسينيات(1)»

ووصفتها صحيفة (فرانس سوار) بأنّها «أسطورة وفضيحة»، ورغم ذلك «فهي كاتبة في المقام الأول»..

وقد بيع من (مرحباً أيها الحزن) في العام الأوّل من نشرها ما قارب المليون نسخة، وانفتحت لها أبواب الترجمة، فتمّ ترجمتها إلى (25) لغة...، وهي (الرواية) التي أرسلتها (فرانسواز) بناءً على نصيحة صديقة لها إلى الناشر الباريسي (جوبار)، بتوقيع «فرانسواز ساغان» المستعار والذي اشتهرت به بعد ذلك...، وما كاد (جوبار) يطلّع عليها حتى بادر الاتصال بالمؤلفة، معلناً لها موافقته على نشرها (مشترطاً) أن لا تكون فرانسواز هي بطلة (مرحباً أيها الحزن)... وحسب ما جاء في مقالة (علي بدر) المشار إليها آنفاً، فإنّ «سارتر تهاوى بعد (مرحباً أيها الحزن).. وأسرع ليقول إنّ روايتها تجسّد فلسفته- الوجودية-، فكتب واحدة من أجمل مقالاته عنها في الفيغارو في العام 1954، مدافعاً عن ضجر الصّبايا الفاتنات»..

(3)

ولدت (فرانسواز ساغان) أو (كوارية) وهذا هو اسمها الحقيقي في (21 حزيران 1935) بمدينة صغيرة تقع بين كاهور وفيجاك في فرنسا، تُدعى كاجراك...، وقالت في حديث لها عن ميلادها: إنّ جدّتها كانت تصرّ على أن يولد أطفال الأسرة جميعاً في نفس السّرير... لهذا فأمّها وأخوها، وأختها كانوا قد وُلدوا قبلها على السّرير نفسه، وفي الغرفة نفسها..

كوارية، مولودة من أب كان يعمل في مصانع عائلته بشمال فرنسا، ومن أمّ ريفيّة عائلتها تعمل في المزارع والطّواحين العائدة لها...، وكانت عائلة الأمّ ذات سيادة وهيمنة على القرية، ويعيش أفرادها من دخل الأرض.

إلاّ أن والديها عاشا بعد ذلك في باريس، ولم تنس كواريه (فرانسواز ساغان) مسقط رأسها في كاجراك، فكانت تذهب سنوياً إليه بصحبة العائلة، في زيارة لجدّتها تستغرق شهراً كاملاً... ولعلّ من الضّروري القول: إنّ (فرانسواز) امرأة زاهدة في التحدّث عن نفسها، فهي تجد صعوبة في ذلك، والذاكرة برأيها غالباً ما تخدع صاحبها... وتقول عن طفولتها: «إنّنا نحن الذين نرسم طفولتنا في الصّورة والشّكل الذي نريد ونحب... إنّني كنت في ذلك البيت الرّيفي أيام حركة المقاومة ضدّ الألمان»، وممّا تذكره أنّها كانت معتلّة...، وخجولة، وتعاني من «الفأفأة»...، وتخاف من كلّ شيء، ويرعبها مدرّسوها...، فكان لذلك كلّه عليها تأثير شديد، تسبّب بتخلّفها في دروسها...، وقد حظيت بالدّلال، إلا أنّ الفراغ كان يسبّب لها الخوف والوحشة...، إذ كان كلّ الذين يعيشون معها في البيت كباراً في السّنّ.. «أبي وأمّي وأخي وأختي...، مما جعلني «أحسّ بالبلوغ في وقت مبكّر...»، أو «أُحسّ بأنّني احتفظت بطفولتي إلى ما بعد البلوغ..»، وبالتأكيد كان ذلك الفراغ الدّافع الأوّل لها للقراءة والإطلاّع في تلك السّن الصغيرة.. تقول: «كنت

أحبّ قراءة قصص الميلودراما، وقصّة الحصان الذي عاد ليموت على قبر صاحبه، كانت من قراءاتي الأولى»..

قرأت لجان بول سارتر، ولألبير كامي، ولكوكتو .. ولم تكن لديها مشاعر دينيّة، أو روحيّة، عندما أدخلها أبواها الدّير...، فلقيت الاستنكار فيه، لعدم وجود بوادر اهتمام لديها بالروحانيّات مكثت ثلاثة شهور، ثمّ تمّ طردها..، وهي أوقات قالت فيها: «كنت أرتّل صلوات من تأليفي!!»..، وعندما تنبّهت لها راهبات الدّير، كان مصيرها الطّرد إلى الخارج..، فذهبت لتحطّ رحالها في مدرسة أخرى، بقيت فيها حتى بلغت مرحلة شهادة «البكالوريا»..، ولم تحصل إلا على ثلاث درجات في الدّور الأوّل، .. لكنّها في الدّور الثاني نجحت، وتأهّلت للالتحاق بجامعة السُّوربون التي كانت كما قالت عنها: «تسودها الفوضى أنذاك...، بسبب الأعداد الزّائدة من الطّلاب، ولم يكن يُسمح بدخولهم جميعاً إلى قاعات المحاضرات»..

(4)

هناك في السّوربون بدأت فرانسواز تكتب مسرحيات «لا تستاهل القراءة»- كما قالت-، وكتبت أيضاً قصائد أقلّ جودة من تلك المسرحيّات الرّديئة..، وقصصاً...، ثمّ اهتدت إلى فكرة روايتها «مرحباً أيها الحزن».. التي ما كادت تنتهي منها، حتى بدأ كلّ شيء يسير على ما يُرام...، إلا الدّراسة، فرسبت في امتحان السنة الأولى...، وكان رسوبها مدعاة للسّخرية منها عند الجميع، خاصّة أفراد أسرتها، ممّا جعلها تحت ذلك الضّغط النفسي تسافر إلى باريس حيث والدها يقيم..، وفي باريس وجدت نفسها...، عندما أتيح لها نشر روايتها «مرحباً أيها الحزن»، وقد تفتّحت لها أبواب المجد والشّهرة.. فانطلقت ذلك الانطلاق الذي باركه سارتر على أنّه يجسّد فلسفته الوجوديّة التي ينادي بها، «وأثار حسد أراغون لاستمتاع الفقراء الباريسيين بقراءة عالمها البرجوازي أكثر من إقبالهم على قراءة روايته البروليتارية المتيبّسة، كما جاء في مقالة (علي بدر).. في الدستور الثقافي بمناسبة وفاتها...، فالوصفة سحرية، ومذهلة بحقّ، وجليّة...، وفاضحة..

أما عندما.. تابعت فرانسواز الكتابة، ونشرت عملها الروائي الثاني، فقد أصيبت بصدمة، .. إذ لا صدى ولا ضجيج..، مما أحبطها، وولّد لديها شعوراً بعدم «النّجوميّة»... أنها كاتبة فحسب، ولم تطل يدها عسل السعادة الذي جنته من نشر (مرحباً أيها الحزن)...، وها هي الأقدار تنقلب عليها في عام 1957، عندما انقلبت بها سيّارتها في حفرة، فشجّت رأسها، وكسر معصمها، وأحد عشر ضلعاً من ضلوعها، وعظمة كتفها، .. وأصيبت فقرتان في عمودها الفقري.. وغدا الأمر في مجمله كارثة، ممّا حدا بالقسّ أن يصلّي عليها الصّلاة الأخيرة... إلا أن الحظّ في واقع هذه المأساة لم يتخلّ عنها، فنجت من الموت بعد رحلة طويلة ومريرة مع العلاج.. واستطاعت فرانسواز ساغان أن تتحمل وتصبر وتصمد مرغمة...

ونجحت بعد ذلك كلّه بخطب ودّ الشّعب الفرنسي أيّما نجاح...، ففازت بحبّ القلوب، وبشوق العيون، بعد أن أدرك الفرنسيون مواطنوها أنها تستحق منهم الحبّ والتكريم..، وواصلت بعد شفائها عطاءها الأدبي، ومسيرة حياتها.. إلى أن جاء أجلها في تشرين الاول من عام 2004م.

وماتت اللصّة القذرة والأليفة- على حدّ تعبير الكاتب علي بدر- بعد أن شغلت طويلاً عالم الكبار بارتعاشاتها العذبة، وصراحتها المخيفة ..!؟

هوامش:

- مجلة الدوحة- العدد (79) تموز 1982/ حوار مع فرانسواز ساجان - أجراه جمال الكتاني- لندن.

- مجلة الدوحة – العدد (124) نيسان 1986/ ميتران ينقذ فرانسواز ساجان من الموت/ إعداد لبنى الريدي- عن «باري ماتش».

- الدستور الثقافي 2004/10/8/ مقالة لتقريظ النساء الصغيرات/علي بدر..

ثقافة المعرفة والتفكير الاستراتيجي

◄ عبدالمجيد جرادات

يحظى البحث المعرفي بإهتمام المؤسسات الريادية في مختلف القطاعات والأنشطة، ذلك لأن حركة التطور في حقول العلم والتكنولوجيا، تبدو متسارعة، الأمر الذي يستدعي التركيز على مبدأ المواكبة، والبناء على الخبرات النيّرة، والإفادة من التجارب العلمية، والتي تكون نتاجاً للجهود المتواصلة في حقلي الإبداع والابتكار.

من المعروف بأن القيمة الأساسية لثقافة المعرفة، تكمن في الإنسان المبدع، وهنا لا بد من توثيق جملة مقاربات حول مفهوم الإبداع، فهل هو صفة موروثة أو مكتسبة، وهل يواجه الإبداع في عالمنا العربي مشاكل معينة، وما هو حجم هذه المشاكل، وكيف تؤثر الثقافة واللغة والتراث الأدبي في تعزيز مقومات الإبداع؟

من وجهة نظر خبراء العلوم الاجتماعية، فإن الإبداع يفسر على أنه إعادة صياغة أو تأسيس، ولهذا يمكن القول أن الإبداع في الفن هو إنتاج نوع جديد بواسطة إعادة تركيب أصيلة للعناصر الموجودة، وفي الفلسفة والفكر النظري بصورة عامة، فالإبداع نوع من إستئناف النظر في المشاكل المطروحة، وفي مجال العلم، فإن الإبداع هو اختراع واكتشاف، يتم بمراحل تطبيقية، تعتمد على مبدأ التحقق، الذي ينفذ بسلسلة من التجارب التي تخضع للفحص والمراقبة والتقييم، بحيث تخلص إلى منطق، يتجلى فيه الدليل والبرهان.

من المفيد القول هنا، بأن الإبداع ليس له حدود، فقد منّ الله تعالى على الإنسان بقدرات غير متناهية، ولنا ان نقف عند أجمل الدروس والعبر من علماء السلف، لنجد أن الشيخ عبدالقاهر الجرجاني قال «إذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة، ليس لها غاية تقف عندها،ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها».

تستند مهمة البحث المعرفي على اللغة بصفتها أداة تفكير، ومن خلال مبادرات العلماء والفقهاء، تتواصل الجهود التي تسهم بخلق الوعي المتبصر في دروب التجدد والاستشراف، وكان الفلاسفة والمفكرون، بدءاً من سقراط، مروراً بافلاطون، ووصولاً إلى ديكارت وهيجل وكانط ، يجتهدون في بناء هرم للنظم الفكرية الكبرى، وصياغة الأسئلة عن الكون والوجود والمصير، وبالنسبة لمفكري القرن العشرين، ومنهم برتراند رسل وسارتر، فقد اتجهوا إلى تحليل النظم التي بناها القدماء، وفحصوا المنهجيات التي أرسوها، ولهذا فقد تميز القرن العشرون، بأنه عصر التحليل في حقول الفكر والفلسفة، والحقبة التي سادت فيها منهجيات الوصف والنظر في منظومة الأفكار المتداخلة، وبما أن اللغة تحدد الفروض الدقيقة، وتقدم البراهين والنتائج، فقد تبوأت مرتبة مهمة وحساسة في حصيلة الأفكار الحديثة، إذ أصبحت جزءاً من

◄ كاتب أردني.

أسس الفكر، وأنموذجاً للقياس والتطبيق، ومثالاً للبحث في مستويات الظاهرة الفكرية.

توصف التجربة الفكرية العربية، على أنها متجددة وتناضل من أجل الحياة، ووفقاً لما ذهب إليه ابن خلدون، فقد كانت واقعة التقدم هي السمة الظاهرة على هذه التجربة، وقد برز ذلك في التراكم الفني للافكار والعلوم، وفي التنوع الثري في المذاهب والمؤسسات، والنظم المبدعة، إلى جانب الإنفتاح المستمر على المظاهر الحضارية الإنسانية القديمة منها والحديثة على حد سواء.

المهم في عملية البحث المعرفي، هو أنها كانت على الدوام غاية تستدعي ضرورة المثابرة دون كلل، وقد شهد الفكر العربي على مر العصور جهوداً متواصلة، تبلورت من خلال المشاركة والإسهام في إغناء التجارب الفكرية، وإثرائها بالنقد الذي يهدف للتقويم بعد أنْ يُبنى على صحة التقييم.

في عملية البحث عن المعرفة، يبرز جانب المكون الاعتقادي قبل التوصل إلى التيقن، ومن المعلوم أن هذا المفهوم يكتسب أهمية منهجية خاصة، والسبب هو أننا عندما نباشر بعملية الاستقصاء لشيء ما، فنحن نطرح بالنتيجة القضية السوسيومعرفية، وفي هذه الأثناء يتم التساؤل عن القيم الواقعية أو المصداقية لهذه الصيغة، بمعنى أدق، فإننا نبحث عن معايير الصحة التي تستند عليها، بعيداً عن الاستسلام لمبدأ الشك الذي ينشأ في ظل وجود الاعتقاد، آخذين بعين الاعتبار أنه لا يوجد نسق معرفي مغلق، بل أن الأنساق المعرفية مفتوحة نحو عالم المعرفة.

أثناء تتبع البعد الزمني منذ عصر التدوين والترجمة، نجد أن هنالك ثلاثة نظم معرفية، يقدم كل منها رؤية خاصة للعالم، ويوظف مفاهيم معينة وآليات في إنتاج المعرفة، ويمكن توضيح هذه النظم على النحو التالي:

أولاً : النظام البياني، والذي تحمله اللغة العربية، وقد كان يؤسس وحدة المجال التداولي والحقل المعرفي في الفكر العربي في عهد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، والخلفاء الراشدين والدولة الأموية، ومع الزمن تطور هذا النظام من حيث المنهج والمفاهيم، والسبب يعود لنشأة ونمو العلوم العربية الإسلامية، وبالتحديد النحو واللغة والفقه والكلام والبلاغة، فأسس بذلك منهاجاً لإنتاج المعرفة.

ثانياً: النظام العرفاني، وهذا النظام جاء للدائرة العربية من الموروث الثقافي الذي سبق الإسلام .

ثالثاً : النظام البرهاني، والذي دخل الثقافة العربية الإسلامية مع الترجمة وبالتحديد في عصر المأمون، ومن المعلوم أن هذا النظام يقوم على رؤية للعالم، مبنية على الترابط السببي، ويكرس منهاجاً في إنتاج المعرفة، يقوم على الانتقال من مقدمات يصنعها العقل، إلى نتائج مثبتة منطقياً، بحيث تشكل هذه النظم بمجملها مفاهيم البيان والعرفان والبرهان.

في معادلة البحث عن المعرفة، تبرز الحاجة لعدم الإنغلاق «لانه يتقاطع مع مقومات تبادل المعرفة، وفي هذا السياق، لا بد من التأكيد على أنّ امتلاك الحقيقة، لا يعني احتكار المعرفة، نشير هنا إلى أن ابن رشد ومعظم الفلاسفة وأهل الفكر أجمعوا على أن العلم والمعرفة، هما نظام العالم الطبيعي ومعناه، ويستدل من القراءة المتأنية لجهود العديد من الباحثين أن هنالك من أرجع البنى المعرفية عامة والعمليات المنطقية على وجه التحديد إلى أصول اجتماعية تعود إلى بنية العقل الجمعي، ونظام القيم المركزي، وضمن هذا التصور، فإن حالة الانفتاح على الثقافات الأخرى، تستدعي أخذ ما ينسجم مع قيم الأمة من أحدث النظريات العلمية أو الفكرية، والتي تخضع للمعاينة من خلال التحليل والاستدلال الذي يقود للمعرفة المنشودة.

نتفق بأن مبدأ البحث المعرفي، يسهم في فكرة التقدم الحضاري للانسان، والذي يُعتبر جزءاً من الكون وقوانينه، وفي هذا السياق، لا بد من القول أن التطور التكنولوجي أعطى دفعة قوية لوسائل ووسائط النقل، وبحلول القرن العشرين، فقد استند عنصر المثاقفة بين الشعوب والجماعات على مرحلة متجددة، قوامها الإفادة من المعلومات المتراكمة عبر العصور، وتوظيف الابتكارات والاختراعات لزيادة المعرفة بالعالم، ولهذا يُمكن التأكيد على أن الثورة التكنولوجية شجعت مهارات الاتصال نحو المزيد من الاكتشافات التي تثري الخبرات وتعزز مفهوم المعرفة.

حظي علم الدلالة السيميائية باهتمام الباحثين عن المعرفة منذ بدايات القرن العشرين من خلال الاستعانة بالأدوات البحثية والمناهج النظرية، وبالرغم مما قيل عن أن الدول الغربية ركزت على هذا الجانب أكثر من غيرها، إلاّ أن ما نجده في معظم المراجع الفكرية يشير إلى أن التراث العربي الإسلامي بشموليته الحضارية، يُشكل مخزوناً معرفياً وثقافياً، يظهر في صورة نظام من العلامات الدالة، وتتحقق سيميائية هذا النظام في إطاره التاريخي والثقافي على النحو التالي:

الموروث اللساني، النحوي واللغوي والمعجمي.

البلاغة ومنهجية النقد.

الموروث الفلسفي وعلم الأصول والتفسير في الدين.

الموروث الاجتماعي والذي يجمع خبراء العلوم الاجتماعية على أن ابن خلدون يمثله دون سواه.

السؤال الذي يحظى باهتمام المدارس الفكرية والسياسية هو: ماهو دور التفكير الاستراتيجي وثقافة المعرفة في عملية التقدم ؟

يندرج التفكير الاستراتيجي ضمن أهم الأدوات التي تلجأ إليها الدول والشعوب من أجل مواجهة استحقاقات مرحلتها ومستقبل أجيالها، ولهذا فإن هذه المهمة تتبلور من خلال تحديد وترتيب الأولويات في مختلف المجالات الاقتصادية والاجتماعية والعلمية، ضمن معادلة تزدهر فيها ثقافة المشاركة بمعناها الواسع، وتتجه المبادرات الخلاقة نحو قيم العمل المنتج.

عند محاولة الربط بين ثقافة المعرفة والتفكير الاستراتيجي، نتوقف أمام العديد من الإشكاليات، منها على سبيل المثال، ما يرتبط بالموروث الشعبي والقيم الاجتماعية السائدة والسياسات المعمول بها، وهنالك واقع التحولات الاقتصادية، وما أفرزته من تباينات حادة في البنية الأساسية الاجتماعية، والتي نحسب أنها بأمس الحاجة لدراسة ترتكز على بعدين، الأول، أن حضارة الشعوب، تعرف من خلال ما تنجزه مجمل الطاقات المؤهلة والمبدعة من أبنائها، أما البعد الثاني، فهو يتلخص بمخرجات العلوم والتكنولوجيا المتطورة، والتي تحرص الدول العظمى والصناعية للمحافظة على أسرار مفاتيح المعرفة فيها، حتى تبقى الدول « محدودة الموارد» مستهلكة لمنتجاتها، ومستوردة لبعض جوانب ثقافتها، ولأن الثقافة تمثل الجانب المعنوي في حياة الشعوب، فإن مهمة أهل العلم والمعرفة، تتطلب بالضرورة إشاعة مقومات الإباء وعلو الهمة، حتى تتحق الذات العربية الفاعلة التي تستمد منعتها من سياقها الحضاري وموروثها القيمي، لتمتلك بعد ذلك الإرادة التي تمكنها من مضاعفة إنجازاتها وصناعة غدها.

مرثية الحب الأخير

عبدالله رضوان

كم طال يتمي في انتظار حضورها
لا اليوم يومي
لا ، ولا الأزهار ترقص لي كعادتها
والماء ،
حتى الماء يبكي
من علّم الاحلام غربتها
وروّى وردة الشكّ اللئيمة نارها
كلّ الحبيب أحبّ إلاّ هجره
جرح يهيّجني.....
.... فأحكي
أرى شجراً،
يطأطئ رأسه خجلاً...
..من الدنيا التي سرقتك منّي
وأرى نهاراً معتماً
ليلاً بلا قمر،
ولا شجن يداري.... أو يسرّي

وأرى غباشاً مثقلاً بالشكّ
شيخاً طاعناً في وحدة الأيام،
يندب عمره...
نزقاً،
ويسأل شيبه
هل عيوني ترى؟
(ليت « للبرّاق «عيناً)*(1)
إني أنا «البراّق»
ها إني أرى ببصيرتي
أفقاً ومهزلة... ظلاماً
غرابيب سوداء
تشرع جوعها...
.....عطشى
تستفزّ الضحى
بمناقير زرقاء كالحة كالخطيئة
تحثو غبار السماء

شاعر أردني.

وتنعق روحي

أرى الأنبياء حزانى

بلا معجزات ولا أصدقاء

أراني وحيداً وممتلئاً خيبة

ويبرعم حولي الخواء

أرى شجرة الموت

وارفة،

ومهفهفة روحها بالخراب

أرى روغان الجواب

...وعري السؤال

لماذا ؟ وكيف؟

وماذا؟ متى؟

ما الذي قد يقال؟

أرى الكلمات يتامى

وكنّ صبايا عرايا

تحممن في عشّنا

واكتسين بنا

وكبرن على حبنا

...عاشقات... بكارى

يجددن شهوتهن على خطونا

فصرن ينحن ثكالا

أراني أنا...

أم تراني أراك

أرى «حمزة «*(2) العربي يجمّع أعضاءه

..واحداً واحداً عند «سهل حوران»*(3)

يضم الطفولة بين جناحيه

ينادي....إليّ.. إليّ

وتركض أعضاءه دامية نحوه

أرى وطناً فكرة

... يتوزّع كالأبجدية بين الجهات

أرى قمحنا ذاوياً

ومحتدماً بالزؤان

أرى الموت قطاً ألوفاً

ينازعني سرواتي

فيسرق حلمي

ويرعى زهور نهاري

أرى وجعتي في السؤال الحرون

أهذا أنا؟

هل أصيد القطا فيك

أم تراني أصيد جوابي

ترى أم حبيبي خرابي

لست صيداً جريحاً

ولكن ظلال جواب لألف سؤال

احبك... كنت أحبك

أجمل من غيمة في الربيع

وأعمق من وطن لا يبالي

أطلّق فيك الجروح..

أطلّق شرط اكتمالي

أطلّق روحي..

وهجس دمي ووصالي

فيا وطناً ممعناً في الفجيعة

ضم رفاتي إليك

لأشرب عريك

أغفو بحضنك

أصحو على سكري

واكتظاظ سلالي

وأسمع صوت هتاف عميق

ترى ما ترى

ولكنني لا أرى ما تريد؟

*كأس شاي تعطّر بالـ «زعثمانة» من بريّة القدس

أو...

كأس شاي تضمّخ بـ«الميرمية» من «بيت محسير»

أو...

-أوجز إذن،

فأنا لا أحبّ الإطالة في السرد

*كأس شاي بنعناع

وقصيدة سردية الإيقاع

وطناً.. وقليلاً من الحلم

ركعتين من العشق عند مقام أبينا الخليل* (4)

حلقة ذكر، وإسنادة عند ركن الـ«يمان»* (5)

أرتّل «ياسين»* (6)

ثم يأتي «اليقين».* (7)

عمان 1 رمضان الموافق 2011/7/31

الإشارات:

1- الإشارة إلى القصيدة العربية المعروفة «ليت للبرّاق عينا».

2 -الإشارة إلى شهيد الربيع العربي في سوريا الطفل حمزة الخطيب.

3- الإشارة إلى سهول حوران المحيطة بمدينة درعا السورية مدينة الشهيد حمزه.

4- الإشارة إلى الآية الكريمة «واتخذوا من مقام إبراهيم مصلّى».

5- الإشارة إلى أحد أركان الكعبة المشرّفة وهو ركن «اليمان».

6- الإشارة إلى سورة «ياسين» في القرآن الكريم.

7- الإشارة إلى الآية الكريمة «واعبد ربّك حتى يأتيك اليقين»، وهو الموت.

الشهداء يطلون من النافذة

علي البتيري

أفتحُ نافذةَ الحزنِ قليلاً

وأطيِّرُ نحو الأفق الورديِّ

حمامَ الروح

علَّ شهيداً من صحراء الذاكرة العربيَّة

يأتي ممتطياً فرسَ الدّهشةِ،

ينثرُ تحت النافذةِ المبتلةِ بالدّمع

أريجاً تتعطرُ منه

أنفاسُ الشرفاتِ الظمأى

بين شهيقٍ محرومٍ

وزفيرٍ مهمومٍ يغدو ويروح

* * *

بمباخرِ أدعيتي

أدخلُ صومعةَ الصمتِ،

أجيءُ بلا ثرثرةٍ تُذكَرُ،

أشعلُ قنديلَ دمي وأصلّي،

أُخرِجُ من تحت الجبَّة

وردَةَ حلمٍ

لم تذبل في سنوات القحطِ،

وظلَّتْ تسترجعُ ظلَّ شهيدٍ

عثرت قدماه بباب اللّحدِ،

وظلت عيناهُ تحنّان إلى أيامٍ

لا تبدو فيها القدسُ رهينة

لا تبدو فيها نافذةُ الليل حزينة

* * *

أفتحُ نافذةَ الحزنِ قليلاً

وأردُّ البردَ الكاسرَ عن جسدي بعباءةِ حدّي

شاعر أردني.

يرحمهُ اللهُ -

لا دمعَ لديَّ لأذرفَهُ

في أعياد الحُزنِ،

ولا ثوبَ حدادٍ تملكُه أُمّي لرحيلِ الأحبابْ..

وأبي يتلعثمُ بالموتِ كثيراً

حين يغيبُ هوى الأوطانِ عن الوعيِ،

بمهجته،

لا شيءَ سوى نافذةِ الحزنِ المفتوحةِ،

في قلبي أُخرُجُ أوردتي منها

وأطلُّ بأنفاسِ دمي

مثل نبيٍّ مبعوثٍ لقبائلِ صمت بن عروبةَ،

أتزمَّل في عز البردِ براياتِ الشهداءِ

أخرجُ ممتشقاً كلَّ طقوس الأضرحةِ الملقاة

على الطرقاتِ البلهاء..

أتخطّى جُثثَ الأحلام المعطوبةِ،

وقصائدَ شعرٍ محدودبةٍ في الظهرِ،

وخيطاً دمويّاً تعبثُ في طرفيه الرّيحُ،

ويلقيه البَرُّ إلى البحرِ،

فيلفظهُ البحرُ إلى البرّْ

ويطفىءُ ومضةَ حُرقتِهِ

بعضُ قراصنةِ الليلِ اللُّقطاء..

اللونُ الورديُّ

يليقُ كثيراً بدمِ الشهداء

والشجرُ المتسامقُ في جسد النار

يفضحُ شعوذةَ الصمتِ فتبدو عاريةً

كلُّ الألسنةِ الحمراء..

يُبهجُني أن أستنبتَ

في حقل الصمتِ الأسطوريّْ

غراساً مثقلةً بثمارٍ يانعةِ المغزى

يُبهجُني أن أنثرَ فاكهة القلب

على باب فلسطين..

من أجل عيونِ الأطفالِ المحرومين

ويطيبُ لروحي

أن استلَّ عروقي عرقاً عرقاً

كي أجد لَها أرجوحةَ أعيادٍ

ليتامى الحربِ المنفيين.

* * *

رفقاً بالأبواقِ المحشوةِ ثرثرةً

وهتافاتٍ لا تجدي

آن أوانُ الزحفِ على الجمرِ

حفاةً وعراةً

في هذا الزمن الملعون

كونوا قمحاً أو ماءً

أو حقلاً من زيتون

ردّوا القمرَ الأخضرَ

للأفقِ الشاحبِ والمحزون

ودعوا الشهداءَ،

من النافذةِ المشرعةِ بوجهِ الريحِ،

يطلُّونَ..

لا ترتعدوا خوفاً أو خجلاً

من هذا الصَّمتِ الغفلان

عينُ دمي ساهرةٌ لا تغفلُ

عن عشبٍ يتنهَّدُ من ظمأٍ

في مقبرةِ الشهداء..

عينُ دمي لا تُغمضُ جفناً

عن خطواتِ العشاقِ الغرباء..

وليعلم كلُّ الخطباءِ وكلُّ الشعراءِ الفُصحاء

أن الشهداءَ العشاقَ.. العُشاقَ الشهداء

يطلُّونَ من النافذةِ الآن

الواحدُ منهم تلو الآخرِ،

يُرسِلُ في هذا الليلِ المعصوبِ العينين ضياءَه

بعدَ قليلٍ يندسون تباعاً

في حضنِ الأرضِ فتحضُنهم

بحنان الأمِّ الصابرةِ هُنا..

فليكرمْ قلبَ الوطنِ المستيقظِ فينا

شُهداءَه.

آخر الكلمات

◄ غازي الذيبة

أنا آخر الكلمات في السطر المعدل
باب بيت في قصيدة
كوة محذوفة من قبو ساحرة الحكايات البعيدة
امنيات ضامرات في نحول الآه
موال رقيق في الأغاني
ضمة في المبتدأ
أخرجت نبضي عن نهايته
وأطلقت الطيور على زهور الوهم
في جسد الخيال
أنا الإجابة في السؤال
أنا السؤال ممدد في غرفة القلق الأخيرة
قدت قافلة المغني للجبال
ووقفت وحدي دائخاً
بيني وبين مرارة المعنى العميق
فقّضني قلقي
ونوّم في يدي عصفورة الكلمات
هدهدني ونام

أنا جملةٌ تهفو لمائدة الكلام
أنا الحروفُ القابضاتُ على الغمام
كتبت اسمي في نشيد الحب
فارتعش النشيد
ورسمت قافيةً لنبضي
ثائر قاد النشيد إلى تلال الفجر
سار موشحاً بالزهو
كانت ناره الأولى تُطوّف في الإقامة
كِسرةٌ ستجرها الدنيا الى أطرافها
وتعود من حيث ارتجفت مع السلامة
فلم تر قدمي سواي يسير وحدي
كنت مشتركا مع المعنى بمعنى آخرِ
فمضى بعيداً
لم يكن يحتاج أكثر من إقامة عاشق
في النص
شاركني الهواجس في الكتابة
والقراءة والضلال
وشق قلبي بالغمامة.

◄ شاعر أردني.

عَلى ضِفافِ المَرحـلة

رفعة يونس

فِي أعيُنِ هذا المَدى
كَمْ يَحلو صَفصافٌ... لِلسّفَر!!!
حينَ يَغدو.... جَبينَ نَهاراتِ
مَجدَ دَرْبٍ عَمَّدَ بالدّمِ
قُبّةَ تِلكَ السّمـاء !!
هـمْ ما غـابوا
ما شيّعناهمْ.. فوقَ أكفِّ الجِيادِ
ولا غيّبَ القبرُعَنّا
نُجومَ ابتساماتِهمْ
وحدَهمْ .. ظلّوا بيْنَنـا الأنبياء..
مِنْ خلفِ نَوافِذنا
قَدْ تَعلو جدرانٌ مِن وَهـمٍ
يهجُرُ دوريٌّ لَحنَهُ
فِي حَدائِقِ أفكارِنا
وَيلملمُ فجرَ ما قدْ تَبقّى
مِنْ أثَـرٍ لِلفراشـاتِ... فِي تَمتَمـاتِ المَساء..
مِـنْ دوائِـرِ هـذا الدّخـانِ
وعَصفِ الرّمـادِ
أحـاجي الزّمـانِ
دياجيرِ المَـرحلة
قَدْ يُعشّشُ رَقـصُ السّـرابِ
وجمْـرُ الحـكايةِ
قَـهرُ الخَـرابِ
صَقيعُ المَسافةِ.... فِي الذّاكِـرة..
مِـنْ بُكـاءِ اليَمامةِ..
بَينَ جُزُرِ الحُزنِ فِي العيْنـين
تُطلُّ عليْنـا... سَحاباتُ بِشْـرٍ
تُمْطِـرُنا... فُـلَّ أحـلامٍ
شالاتِ نَقـاءٍ
عَـرائِشَ نـورٍ
وأجنِحةً مِـنْ ضِيـاء

شاعرة أردنية.

نـــص:

عـتـبـــة

سمير الشريف

أنثر أوراقي...

أكتبها أم تكتبني

أم يكتب أحدنا الآخر؟

هل يكتبني غيابها الذي يبعث فيّ

الكلمات!

لماذا تحضر فيّ الآن دمعة صافية كحلم، رقيقة كنسمة؟

أمعن في الأوراق

يستصرخني بياضها

صمت يفرد أجنحته

وحدي أمام شمعة غرقت في دهن عريها .

يتلألأ بقايا ضوء خافت يلمع على وجهي وينوس من بعيد تهب عليّ روائحها .

يستصرخني غيابها.

أعلن عجزي عن الوصول،

عن تمثلها بشراً، عن الإمساك بها ولو مجرد حلم.

هل تمحو الكتابة آثارنا التي تذكرنا بذواتنا؟

هل تساعدنا على القول بوضوح ما نمارسه في حيواتنا بغموض؟

في الليل تشع عيناها ويختلج فيّ روحها ويطهرني ياسمين غيابها.

لجسدها بعد الحمام الدافئ المعطر بالنعناع سطوة، لحظة أن ينسل من نافذة الحمام ضوء القمر منعكسا على الجسد المبلل بآثار الماء والبخار، دقات دفينة تتناهى إليّ حين يختلط لون السرير ببياض المناشف بلمعان الجسد، مستسلماً لِسنة حالمة بعد أن أغفو على همسة مبحوحة.

أقفل على غير اللحظة، لا تجعل التفكير يأخذك للبعيد، عش لحظتك!

لماذا نعيش الألم مرة بتوقعه وأخرى بمعايشته؟ ألا نعرف أن خوفنا من انتظار طارئ أكثر إيلاماً من وقوعه؟

دع بهجة اللحظة تورق فينا،

لم أسأل عن الاسم،

شاعر أردني.

لم أحاول اختصارها بامرأة، فهي مجموع نساء، من ينقذها من غموضها؟ من يستفزئ تضاريسها ويستكنه رقتها التي تسمح لبخور الجسد أن يتضوع.

أتحرق لاسترجاع ملامحها، حنانها الفاسي، رقتها الجارحة، طغيانها، تحضر طيفاً بلا وجه ولا تفاصيل، هل كانت امرأة من وهم أم طيف أنثى؟

أتنفس أوجاع روحها، يغسلني رحيق الجسد وتعجزني كتابتها، أتشبث برائحتها التي تكون بها روحاً يملؤني إشراقها.

قبل الاستسلام لدغدغة الماء الساخن تصر على قضاء ساعة تجترح تمارين تعتصر عرق جسدها، تتعمد الاقتراب لتمكنني من استنشاق أزهار الربيع، تعدو مهرة لاتحق بي إن قدرت فعرقي ماء روحي،

تهب كعاصفة، تلفح وجنتيَّ كأمنية، لرائحة الجسد مضمخاً بالصابون إحساس مؤلم، أمعن في خريطتها فتصبح كائنا أخر، أستعيد به انطفائي، أحاول أن أكتبها فأكتب بها منفاي، من منا غادر من؟

مشرقة دوما، تعمق ما عرفتها ضاعت عني تفاصيلها، أحاول أن أكتبها، ألون منفاي بها، غربتي وغموضي عنها، أعوض ما لم أقله بصمتي، يتنازعني خوف وألم وبقايا جذوة هروب، أرسمها حلما يتوهج على كفي، تشرق مساماتها، أحاول العبور إليها، أستحل رحيق الألفة واقتطف مذاق تبرعم الأزهار، يطالعني وجهها صفحة بحيرة معتكرة، جروح وذكريات، يلفحني ضوء، يتخللني صمتها، يتجذر إحساسي بها حد الفجيعة، فتشت في تلافيفها عن رغبة، لم أجد غير جزيرة نائية، مشرقة يكتنفها غموض أسر، ونجمة صبح يسطع ضوؤها في صفحة سماء ليس فيها غيوم، تعوم في بحر من ضياء، طفلة تحتدم رغبتها وتضطرم باشتعالاتها، مرآة كينونتي هي، وبوصلة رغبتي، كيف تستيقظ في بعد هذا النوم؟

لماذا ينساح في دواخلنا فراغ كان يشع فينا؟ كم حاولت تجاوز أنق تلك الرعشة؟ كم كانت نظرتك مشبعة بالغامض المتوحش! كم كنت غامضة تشتاق لمزيد اشتعال ومزيد تطهر، تحاصرك الحيرة وفجيعة انتظار لا نهائية!!



لوحة للفنان إبراهيم العطيات

قصة:

أبعد من ذلك

فتحي الضمور

لم تكن أمنية الزواج من الشّاب الوسيم، محمد الريحاوي حكراً على واحدة من فتيات بلدتي «كفرعانة » الواقعة شرق مدينة يافا، لفرط جماله ووسامته. وبالرغم من طلاقي المبكّر، وكثرة وافرة من جميلات البلدة، إلا أنّي كنت واحدة ممّن يحلمن بتلك الأمنية.

سرعان ما تبددت أمنيات الجميلات، بعد أن توالت الأنباء عن زحف قوات الهاغاناه، للاستيلاء على البلدة، وعزل عروس المتوسط عن باقي البلدات المحيطة بها، من أجل الاستيلاء عليها.

كنتُ أجهل أنّ محمد الريحاوي، الذي أكبره بسنتين، يُخفي في ظلال جماله، كلّ هذه الشجاعة. لقد فاجأ البلدة بأكملها عندما جمع أهلها بعد صلاة الجمعة، ولم يكن قد بلغ الثانية والعشرين من عمره، مرتدياً البدلة العسكرية «الفوتيك» المجرّدة من أيّ رتبة، ودعاهم إلى قتال عصابة الإرغون الجبهي، والتصدي لهم.

بينما كانت البلدة في حالة ترقّب وفزع، كان أخي ينادي بملءِ صوته، يا مريم. أسرعت إليه وقد بدت عليه ابتسامة لم أعهدها فيه من قبل، وقال: لقد طلب يدكِ مني أهمّ رجلٍ في البلدة، قلت وقلبي يرتجف: من؟ قال: محمد الريحاوي. أحسست أن قلبي توقف عن النبض، وأنّي أتهاوى على الأرض كورقة برتقال خريفيّة، لكنّي سرعان ما استعدتُ رشدي أمام جبروت أخي الذي لا تعجبه ردود أفعالي منذ ان انفصلت عن زوجي.

كيف أنّه فكر بي، وأنا مطلّقة؟ هل بحقّ أنا أجمل فتيات البلدة؟ هل أنا حلمه، كما هو أمنيتي؟ كلّ هذه التساؤلات تلاشت عندما جاء إلى بيت أخي، قائلاً في أقلّ من دقيقة خلسة بيني وبينه: أحبّك ولم أقدر على أن أبوح بذلك، لأنّ أبي الذي مات بعد زواجك، كان رافضاً أن أقترن بكِ بسبب كراهيته لأخيك. وقفتُ أمام هيبته وقوامه كرماد سيجارة توشك أنّ تتهاوى على الأرض، لم أعد أريد أن أعرف أيّ شيءٍ، بقدر ما كان يهمنّي أنّه يريدني وسيتزوج بي.

جرت العادة أنّ بلدات الساحل تشارك جاراتها في الأفراح والأتراح، إلا أنّ العزلة التي فرضتها تلك العصابة، منعتهم من ذلك. أما أنا فانتهيت من زينتي له، ولم أصدق بعد أنّني سأكون بين يديه الليلة.

أدخلني أهلي وأقاربي بيته، وذهبوا للعرس. وجلست أنتظر أنّ يزفّه أهل البلدة إليّ. وما أن سمعتهم على باب البيت يتغنون بأهزوجة «تهيا يا تخت تهيا» حتّى بدأتُ أرتجف وكاد نفسي ينقطع. أدخلوا بطل الساحل إليّ، وقد غمرني بكلّ أسباب الحياة والرجولة.

قاص أردني.

لكنّ أزيز الرصاص أفسد عليّ فرحتي. فدخل اليهود «كفرعانه» يقتلون كلّ ما هو متحرّك فيها. فاستشهد من استشهد، وهرب من هرب، وتحصّن الباقون في بيوتهم.

اتّسعت رقعة الدماء، ولم يتبقّ سوى أن يفرّ الناس من الموت المحقّق.

سبعة أشهر أنا وزوجي محمد في البيت، يخرج فقط إمّا ليقتل أحدهم، أو يأتي لنا بقوت لا يكفي ليومين.

قرّر أن يلوذ بي وبطفلي الذي أحمله في أحشائي إلى أريحا. ثمّ يعود إلى مواصلة القتال مع الثوّار. خرجنا مع الكثير من أهل البلدة كلّ حسب وجهته التي يريد.

في طريقنا إلى أريحا سقطت أرضا في حالة ولادة تامة. وضعني تحت شجرة تتساقط أوراقها. وقبل أن يذهب لإحضار بعض النسوة لمساعدتي على الولادة، أخرج من جيبه رسالة، وقال: كتبتها ليلة دخلتنا، لا تقرأيها إلا بعد أن يواري الثرى جسدي. وذهب.

تأخرّ كثيراً في العودة، وكلانا، أنا وطفلي نبكي غيابه. لا زالت الأوراق تتساقط بكثافة، وعندما أطلق طفلي صرخته الأولى، جاء بعض أهالي البلدة بجسد محمد ودمه يروي أرضه التي أقسم أن لا يدخلها الغرباء إلا على جثته. حملوني وطفلي وحبيبي على حصان أبيض شامخ. فتحت رسالته ودمعي كاد أن يمحو كل ما هو مكتوب عليها. جاء فيها: إن رزقت ببنت سميها «فلسطين» وإن رزقت بولد سميه أحمد العربيّ.

استقرّ بنا المقام في أريحا، ثمّ انتقلنا إلى رام الله، وكبر أحمد العربيّ على دم أبيه وبطولاته. ثمّ زوّجته من فتاة السّاحل زينب.

انطلقت الانتفاضة الفلسطينيّة في العام 1987 ضد الصهاينة. استفيظ أحمد على صوت الرصاص، نهض من فراشه وكأنّه كان يحلم بأبيه. لبس سريعاً وقال لي بحنيّة الرضى عليه: أمّي أودعتك زوجتي وطفلي الذي ينمو في أحشائها، وهذه رسالة لا تقرأيها إلا بعد أن أعود. استحضرت أباه ودمه وقتها. ضممته إليّ بحرقة وتوسلته أن لا يذهب. قال أنتِ يا أماه من تمنعي ولدك للمضي نحو الشهادة؟ ماذا لو لم يكن أبوك وأخوك وزوجك شهداء؟ نظرت إليه وكأنّ وجه أبيه في عينيه، وذهب.

جاء المساء ولم يأتِ ابني أحمد، بدأت أشتمّ رائحة الدم، دم أبيه وخاله. رفعت يداي إلى السماء ودعوت ربي: يا رب إنك تعلم فجيعتي ومصابي بأخي وزوجي، يا رب «بجاه حبيبك محمد ترجّع أحمد ابني سالما يا رب» وما إنْ مسحت دموعي التي بلّلت أرض صلاتي ودعائي، حتّى حضر «العريس» لكنّه لم يأتِ وحده كانت جموع الناس تزفّه على أكتافهم وهم يرتّلون الأهزوجه ذاتها «والشهيد حبيب الله» فتحت الباب على أصواتهم، وهجمت عليه أقبّل قدميه وأعفّر وجهي بثيابه، بدمه، برائحته الزكيّة، وأنحب تارة وأزغرد تارة أخرى، وأقول: خذني معك إلى أبيك وأخي خذني، حتى عندما قلت: ها هي رسالتك يا ولدي ما زالت في جيبي، بتّ مغشيّة عليّ ثلاثة أيام، ما بين يقظة ونوم.

استعدت رشدي على صوت وصراخ رضيعة في البيت. كانت بنت أحمد، التي جاءت إلى هذه الدنيا على رحيل أبيها، كما جاء هو على رحيل أبيه. تذكرت رسالته فتحتها، جاء فيها: «أمّي الحبيبة، أشعر أنّ طفلة تنمو في أحشاء زوجتي، فإنْ أخطأت وجاء الولد، سمّيه كما تشائين، وإنْ أصبتُ، وسأصيب، فسمّها يافا».

ومنذ ذلك الوقت إلى اليوم وبيتنا والحيّ والحارة والمدينة تنادي يافا

قصــة:

منحنى خطر

إلهام عبد الكريم

كل شيء مبهم. قد يكون ما حصل صحيحاً، وقد يكون غير صحيح ، حدث او لم يحدث صدقوني هكذا هو الأمر ببساطة. فلست أدري شيئاً، بل لست أذكر. لا .لا.. فلست أعرف أو بالضبط لم أر أي شيء، ولم اقف على أية تفاصيل، كل ما قلته لكم من بنات أفكاري، مجرد خيال شط بعيداً هوّل ما قلت فوصل إلى أسماعكم بحجم لا يتناسب مع الحجم الحقيقي للمسألة.

– ما ذنبي أنا؟ حاكموا خيالي، اسجنوه إن شئتم، لن أعترض أبداً، أو حتى اعدموه إن استطعتم، في أضعف الأحوال، احجروا عليه، وامنعوه من الشطط بهذا الشكل المريع، إنه دائي الذي ابتليت به من الصغر، فهل ستفعلون؟

– نعم أنا أخبركم بالحقيقة ولا شيء غيرها، إنه وحده المسؤول، فهو من ارتكب الجريمة، وهو الذي اعترف لكم بجرمه دون ضغط منكم، ودون صحوة ضمير كما تتوهمون، ولكن ما ذنبي أنا كي يجرني معه إلى قصاص عن ذنب لا علاقة لي به؟

– هل صدقتم ما أقوله؟

الغرفة المربعة خالية إلاّ من كرسي واحد. جلس المتهم مضطرباً تحيط به وجوه مكفهرة غير مصدقة لكل ما قيل، تقترب منه وتبتعد لتعاود اقترابها حتى ينوشه رذاذ أفواه المتكلمين بصخب لا يكاد يلتقط منه كلمة واحدة. أحس بالإجهاد، وبالقدر الذي أخافته فيه هذه الكلمة إلا أنه أحس بالارتياح لأنها أخفت عنه قبح الوجوه التي تحاصره. استأذن الوجوه، مدد ساقيه، فهو يحتفظ بلياقته كاملة، ولم يمنعه الموقف من التفكير بآداب السلوك وتنميق الحديث، كما لو كان في حفل خطابي.. أنفاسه المبهورة راحت تنتظم، وهو يشعر بشيء من الاسترخاء ما دفعه لمعاودة الحديث.

– دعوني أصف لكم المشهد، وأنتم ساعدوني في استنباط أدلة براءتي.

كان الليل حالكاً، هبط وكأنه لم يهبط بهذا الشكل من قبل. الصمت ثقيل، وعجلات سيارتي تقرض الأرض قرضاً، وفحيحها يزيد الصمت رهبة. وفجأة سقط المطر، في البدء نزلت قطرات متباعدة عنيفة السقوط، حفرت سقف سيارتي، وغمرت وجهي بماء كالمهل، استغربت هذا الأمر، وتمنيت أن يقف المطر عند هذا الحد، لكنه ازداد هيجاناً حاولت عبثاً درءه إلا إنه اقتحم سيارتي حتى تصورت إني أغوص في بحر عميق.. كان لابد من أن أمسح وجهي، وإن أغمض عيني بعض الوقت، ولا بد أن أواصل السير بسرعة كي انتهي من هذا الكابوس.

في هذا الجو الغامض المضطرب خيل إلي أني رأيت شيئاً مرمياً على قارعة الطريق. في الحقيقة انتابتني حيرة غريبة، ذلك أني لم استطع تحديد هوية ما رأيت، فما أكثر الأشياء المهملة المرمية في الشارع، وكلها تبدو في مثل هذه الظروف بلون واحد مبهم، مغبر وهذا أمر أجده طبيعياً، فقد مر عليها حر وبرد، جفاف ومطر، شمس وظلام، وكل من هذه المفردات له أساليبه العجيبة في نهش الأشياء ومسخ أشكالها وامتصاص ألوانها. فكيف يمكن تمييز الأشياء حينئذ؟

– دعوني أكمل المشهد قبل أن تصدروا أحكامكم علي..

◄ قاصة عراقية.

– نعم الليل بدا معتماً، وكأنه لم يألف ظلامه أبداً، والمطر هطل دون سابق إنذار، فلم ترعد السماء، ولم ترسل بروقها لتشق عتمة الدرب، وتنير السبيل ليستدل المطر على وقع خطواته، في الوقت ذاته لم تكن هناك غيوم، أليس المطر يسقط من الغيوم؟ أم يمكن ان تكون الغيوم قد سلكت طريقاً جديداً لا يمر بالسماء؟ لست أدري كما أني لا أعرف أية مياه حملت هذه الغيوم، ولا الريح التي ساقتها لتلقي حملها فوق رأسي.

– أرجوكم سجّلوا هذه النقطة لصالحي، فأنتم ترون أن الأمر ليس مجرد تضليل وتغيير في عناصر الطبيعة من أجل اكتمال عناصر الجريمة، وها أنا كما ترون باعينكم أجر نفسي خلف خيالي الواهم واضع نفسي تحت رحمتكم لتحاكموني على جرم لا علاقة لي به، ولا أظن أنكم ستبرئوني منه.

سأطلعكم على نظرية اكتشفتها، وحدي دون مساعدة من أحد. فقد تعرفت إلى كون الجثة لرجل، وليست لكلب كما ظننت في البداية، بواسطة الصوت.. فهو الفيصل في تحديد مرجعية الكتلة الغامضة إلى الجنس البشري أو الحيواني. ودعوني أشرح لكم ما عنيته بنظرية الصوت هذه:

في البداية توقف محرك السيارة، طغى صوت المطر، ترجلت، فالأمر سيان الآن حيث أصبحت تحت رحمة المطر بشكل مباشر. تقدمت نحو الكتلة الغامضة التي كانت تبعد عني خطوات. انتظم صوت المطر في وتيرة واحدة، هكذا: طق.. طق.. طق.. طق.. اصخت السمع، كان المطر ينقر حفرة.. لا حفرتين، تبعت الصوت، صوت الطقطقة، وتوقفت عند مصدرها وهنا انبعث بريق عجيب، لم يكن أصماً بل كان محملاً بالصور كشريط سينمائي ارتفع إلى مقدار متر ونصف، رأيت فيه صوراً لحواري قذرة ومياه آسنة وجوع وفقر.. ونساء! هل تحلم الكلاب بالنساء؟ أظنكم تأكدتم الآن من هوية الكتلة.. المهم تابعت جذور الشريط فوجدتها تنتهي عند الحفرتين اللتين كان المطر ينقرهما بانتظام، ورأيتهما بوضوح تام. إنهما عينا رجل قتله حلمه وتأكدوا لو كانت هاتان الحفرتان، أقصد العينين، لكلب لما بعث المطر بذلك النغم الرتيب، بل لأرسل أصواتاً مثلومة مشوهة لا يلقي لها أحد بالاً، إلاّ ليتجنب آثارها التي لا شك أنها ملوثة موبوءة تؤدي إلى السعار والكلب. هذه هي ببساطة نظرية الصوت، لا يعرفها إلاّ أنا، وربما من ألف العيش في ظلمات النهار وضياع الليل وغربة الروح! هل اقتنعتم بأدلتي؟

– جيد، ذلك يسعدني، فنظرية الصوت هذه أضعها بين أيديكم فلا بد أنها ستكون يوماً ما واحدة من الأدلة الجنائية المرموقة و.. تقترب الوجوه منه.. تبتعد عنه.. تشير الأصابع نحوه بالاتهام، وتسير مقتربة منه.. أحس أنه معلب في صندوق أبعاده سنتمترات معدودة.. صرخ وصرخ.. وبين لحظات الصمت راح يسمع رنين السلاسل والأصفاد التي كبّل بها.. هبّ واقفاً، اندفعت الجدران نحوه بصورة أسرع ، صرخ ثانية صرخة غريق يكتشف قشة واهية لعل فيها نجاته.

– ولكني لا أملك سيارة ولا أملك مفتاحاً لأي شيء.. ووسط صراخه أحس بانفراج الجدران نوعاً ما.. تشبث بدليل براءته الجديد. مد يديه في جيبي بنطاله وقلب بطانتهما.. لم يكن أي شيء بداخلهما حقاً.. الجدران واصلت ابتعادها، وحين خلع آخر قطعة من ملابسه، فتح الباب.. لم يصدق ما يرى، سارع ليحمل ملابسه كلها وأخفى ما يمكن إخفاءه من عريه، وغادر مسرعاً، ولدهشته لم يعترضه أحد، ولم يوقع على أية ورقة تثبت اطلاق سراحه، كما لم يلتفت إليه المارون، وكأن عريه لا يعنيهم.. وما أن أصبح خارج المبنى، أحس بالحرية، نعم فالحرية إحساس قبل أي شيء آخر.

لبس ملابسه ومثلما هو معتاد، وضع يده في جيب بنطاله، أخرج مفتاح تشغيل السيارة، جلس خلف المقود، أدار المحرك، انطلقت السيارة باقصى سرعة في الطريق ذاته، وفجأة ادلهم الجو وهطل المطر دون مقدمات، توقف محرك السيارة عن الدوران، نزل ليستطلع كتلة سوداء مرمية على قارعة الطريق، لم يستطع تمييزها. قاد سيارته بالاتجاه المعاكس، ووجد نفسه مقابل المبنى الذي غادره منذ حين.. لم يكن يملك مفتاحا ولا سيارة.. وكان الجو صحواً تماماً..

قصـة:

وحشة الرابعة

منيرة صالح

تأملت الكاتبة جمهورها، ثم تأملت سقف القاعة، ولما فتحت دفتراً بين يديها، قفزت منه صغيرة وراحت تتجول في المكان كأنها تقص أثراً".

في الرابعة تماماً، أقصد في عمر الرابعة، تشكل القلق العميق همساً أخرجني من بيتنا، نحو شوارع غريبة، ابتعدت وحدي ولم أكن أعرف الرجعى ،كنت أبحث عنه ، وصلت المسجد كان الصوت المذكر يؤذن للعصر، وأنا انتظرت أن أراه بعد الصلاة مع خروج المصلين الذين يتوضئون بأباريق بلاستيكية أمام محلاتهم، كانت حركات أيديهم عجلى،كي لا تفوتهم الصلاة، انتظرت حتى انقضت الصلاة فخرجوا، ولم يخرج.

جاء أخي يصطحب صاحباً" أظهر فرحاً لأنه وجدني . عم تسألين؟ قلت له الحقيقة، فتبسم ولم يحر جواباً، وأشار صاحبه إلى الزرقة العميقة جداً لذلك العصر الصيفي، وقال ببساطة: هو هناك... يدي في يده. حثثنا السير الى بيتنا الطيني. ودون مناسبة، وعدني انه لن يأتي بالخبر لأي كان. إن لم أعد المحاولة. هززت رأسي موافقة. وما كففت أنظر إلى السوق الجميل والحيوانات وحركة الناس. ثم أرفع رأسي، أتأمل الشمس العظيمة ترعى كل شيء من فوق، صفراء تسر الناظرين. وكلما توغل الوقت نحو المساء، تغدو حنونة مثل أم مريضة ستفارق- على عجل- صغارها.

لم يبد أنهم في البيت قد لاحظوا غيابي، أيقنت أنها الصدفة التي جاءت بأخي وبصاحب له إلى السوق.

مر الوقت سريعاً، وصرنا في فراش اصطف في باحة البيت تحت نجوم قريبة لامعة. تأملت بعينيين تبحثان، قلت: أين تراه الآن؟ السماء خلف النجوم المشعة غامقة، لكن دكنتها ليست سوداء، بل تقترب من اللون الكحلي. نمت وأنا أعتقد أن هذا اللون امتص دكنته من لحيته الكثيفة التي تنتشر الآن عبر السموات إلى الأرض.

التقريع الذي يلازم صباحاتي والذي تتقنه بصوتها الّلا رؤوم، بسبب بلل يجره النوم العميق وكؤوس الشاي العديدة التي امتصصت حلوها في السهر الأسري قبل النوم. التقريع جعلني أنسحب الى التأمل من جديد . صرت خلف البيت الطيني لتنشف الشمس ثيابي. غمرني نور أبيض ، أنساني البلل وصوت التقريع. انتشيت بالدفء والنقاء، كانت الشمس الصفراء ما تزال حنونة في جبين ذاك الصبح المنير. بل الضياء هو ما يعمر الكون بلون أبيض شفاف .

من أين يأتي الضياء؟ من عمَّرَ الكونَ به قبل أن أستيقظ؟! قلت: أستيقظ غداً، أسبق ظهوره ولسوف أعرف.

أدرت وجهي للحائط كما اعتدت، لتنشف الشمس بلل السروال بفعالية. بنفس متهدج أقررت: لا بد أن هذا الضياء

قاصة أردنية.

العظيم، الذي يلف الأرض بسكون مقدس هو من نور لحيته العظيمة. لحيته الفضية التي هي ملء السموات والأرض. ثم استدركتُ:سواد لحيته يمنح النجوم سماء داكنة لتشع؟ أم هي بيضاء تمنحنا الضياء الباهر. وسط الظهيرة، كنت أستند إلى جذع شجرة تفاح أحبها منذ زرعت في الأرض الواسعة حول البيت.

بحثت عيناي، جابتا السماء. ثم هبطتا تمسحان الأفق حول البيت. أين هو . لو ألتقيه . فقط أراه مرة واحدة، لأسأله عن كل الأشياء دفعة واحدة.

لم أجد ضالتي . جلست من وقوف. وجهي بين يدي. طرقت ذاكرتي كلمة الزمن. سمعتها من أيام ،انطلقت الكلمة بشكل مبهم من فم (الداية) وهي تشرب قهوتها لدينا. الكلمة الآن لها وقع عميق، ترددتْ بصدى تمثيليّ. الزمن صار له شكل بوابة عملاقة لها لون الصدأ. الباب له صرير عميق مخيف. وأنا وحدي الصغيرة، عمري في الرابعة، أجتاز الباب، فلا أجد وراءه إلا مساحات واسعة جداً.. لم أجد سوى اليباب.

انغلق الباب فاستيقظت. كانت اللحية ذات البهاء العظيم، ما زالت تملأ الكون بضياء أبيض.

مرة أخرى، قرعت ذاكرتي كلمة لم يكن لها مترادفات في وعيي الصغير. الأبد.. كلمة تسللت من شباك خشب قبل ليلتين. كان الشباك مفتوحاً على مصراعيه فتسللت الحروف، وجاءت لتعذب وعيي. تأملت الأشياء المترامية حولي: تراب الباحة البني الهامد، الشجر الضعيف الذي لا يثمر، الباب التنك الذي هو باب بيتنا. حتى الحرّ الذي صارت شمسنا الصفراء تبعث به إلى جونا الأرضي، تأملته كثيراً، لعلي أجد مرادفاً للأبد. وما وجدت. أغمضتُ جفنيَّ بالمعرفة الثقيلة التي لا أجد من يفتح لي خزنتها السرية. ولا من إشارة لطريقها. وصار الأبد شيئاً هو أيضاً فوق تلك السموات.

تلك السنة، استمر الوعي الصغير ينمو مثقلاً بأسماء ليس حولي من يجد لها مرادفاً. كثرت ساعات التأمل تحت تلك الشجرة، شجرة التفاح. زاد الشغف بالإصغاء إلى شفاه تتحرك وتلقي كلمات، أتلقاها كأنها رماح مدببه تُغرس في طريّ الصدر وتعذب العقل، إذ تبقى كما هي، عصية، ومتخفية، تُغل دونها سماوات بعيدة .

وأيضاً تلك السنة ، صار التلفاز مصدراً لأسماء كثيرة، منها ما يكون له معنى وهيئة ورائحة، ومنها ما يكون أصماً، يزيد من العذابات ، وساعات التأمل والصمت التي بدأ غيري يلاحظها. ولكن، مع بعض برامج التلفاز نمت لغتي المنطوقة شبه فصيحة، مما أفزع مَن حولي من ولاة الأمر، تفكير طويل ولغة غريبة وطفلة في الرابعة.

كان سائق سيارة الأجرة يتجاذب حديثاً مع الأب، ويرمق بنت الرابعة من خلال مرآته المعلقة في منتصف المركبة البيضاء.

وعيها في تلك اللحظة التقط كلمة طبيب أمراض عقلية. وعرفت أنهم اصطحبوها إليه.

كانت ملامح والديها ممتقعة يردّدان الكلمة بصوت منخفض، ومن ثم يرنوان إليها بشفقة. أحست بذلك، رفعت رأسها وحدقت بوجهي والديها، وصارت تتهجى الحزن في تلك الملامح وتسقطه على الكلمة التي لم تفهمها قبل هنيهات.

أغلقت الكاتبة دفترها، ورفعت رأسها، شملت الجمهور بنظرة طويلة، تقصُّ أثر صغيرة، في الرابعة من عمرها، تصغي بلهفة وتتأمل ساعات طوال، ولسانها عربي فصيح.

◄ آداب أجنبيـــــة:

- ما هي المعاني التي تحملها رواية دون كيشوت – روبرت بيلس
- مـــع ايـــزابيـــل الــليـــنــــدي
- حــــريـــــة – شـــعـــر بـــول إيـــلـــوار
- ثلاث قصائد – شعر: فليسيانيو سانشيز شان
- ابن الآخـــريـــن – قصة: جلال آل أحمد

ماهي المعاني التي تحملها رواية دون كيشوت لعصرنا الحالي؟

بقلم: روبرت بيلس

ترجمها عن الإنجليزية: صبار سعدون سلطان



«من حالفه الحظ وولد على شكل شخصية فنية بوسعه أن يضحك على موته، فلا سبيل للموت إليه، أما الإنسان الكاتب، أداة الإبداع، فسوف يكون مصيره الموت، لكن إبداعه لن يموت».

(لويجي بيرانديلو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف).

ما الذي يمثله شخص دون كيشوت في يومنا هذا؟ ماهي القيمة الثقافية الوظيفية المرسومة لرواية دون كيشوت الآن؟ ونحن نستعرض المؤتمرات والندوات والإعداد الخاصة للمجلات الأكاديمية التي تحتفل بمرور أربعة قرون على نشر أول جزء من هذه الرواية، وتجسدت في عنوان المؤتمر «جولة في عالم كيشوت» الذي عقد في العام 2005، فإن الإجابة على هذين السؤالين المختلفين الجوهريين في الوقت نفسه ستكون أمراً حيوياً وغاية في الأهمية. إننا لا نملك إجابات قاطعة حول الموضوع إلا أن دراستنا لهذين السؤالين معاً من شأنه أن يعطينا فهماً أفضل للحياة الثقافية اللاحقة لكل من الرواية وبطلها. وإذا توخينا الدقة فإن الطرق المختلفة التي تمت بموجبها السيطرة على دون كيشوت بشتى أنواع الخطاب الثقافي، يمكن أن نردها إلى رغبة سرفانتيس في أن يجعل تأويل عمله أمراً إشكالياً أو عدم الرغبة في طرح إجابة نهائية عما يمكن أن يعنيه عمل دون كيشوت. وعلى المستوى الذي يبتعد عن النص، فإن الرواية قد اكتسبت قيمة ثقافية على شكل سلعة من سلع الاستهلاك البشري على نطاق واسع، وكذلك رمز للسيطرة السياسية التي تعكس بدورها الانفتاح اللانهائي لنص سرفانتيس الأصلي. وإذ نحن نتأمل وجود رواية دون كيشوت وبطلها دون كيشوت ودورها في ثقافة ما بعد الحداثة لدينا (وهي بحد ذاتها مسألة مدعاة للرهبة وتذكرنا بكيشوت نفسه)، فإن من الأفضل لنا أن ندرس الدرجة التي يعتبر فيها سرفانتيس نفسه مسؤولاً – لإن لم يكن عما يعنيه عمله الأدبي في وقتنا الحاضر، فعلى الأقل عن الكيفية التي باتت تكتسب بها العديد من المعاني والدلالات المختلفة في سياقات مختلفة.

لا ريب إن حياة دون كيشوت استمرت لمدة طويلة أعقبت وفاة سرفانتيس في العام 1616 وهي ما تزال حتى يومنا هذا موضوعاً خصباً للتأويل والاقتباس والتجسيد على الورقة المطبوعة وعلى قماشة الفنان والنصب الوطنية، وعلى خشبة المسرح سواء على شكل باليه كلاسيكية أو أعمال موسيقية

باحث وأكاديمي عراقي.

على مسارح برودواي، وكذلك موضوعاً أثيراً في الأغاني الشعبية والسينما – والآن وكما سأشرح لاحقاً، باتت اسماً لمغامرة تتجاوز حدود المكان. ومع ذلك فإن الدون كيشوت هذا يظهر مع كل تفسير بصورة مغايرة كلياً عما سبقه، ويخدم أغراضاً أيديولوجية وثقافية وجمالية مختلفة كليا. لقد صمدت رواية دون كيشوت مدة طويلة بعد وفاة مؤلفها، وتم تجنيدها مرة تلو الأخرى لخوض نزالات جديدة ومختلفة تماماً. إذ من خلال إعادة صياغة أعماله البطولية والجليلة (أو حماقاته المضحكة) مثل التصدي للعمالقة المسحورين أو الجيوش الجراره (مثل طواحين الهواء أو قطيع الأغنام)، فقد تم توظيفه كبطل رومانتيكي وشخص مخبول وأحمق ومتناقض لأغراض تتعلق بأبراز المثالية المتسامية- الجنون المطبق وأحياناً الاثنين معاً.

فقد تصدى للفاشية الإسبانية والإمبريالية الأمريكية، وكذلك دافع عن ورسخ الهويات الوطنية والثقافات على كلا ساحلي المحيط الأطلسي. والحقيقة أن رواية دون كيشوت تجاوز عمرها أربعمئة عام، وأثبتت أنها بغض النظر عن التناقضات المزعومة التي تنطوي عليها (شخصيه من القرن السابع عشر تسعى إلى إعادة إحياء مؤسسات الفرسان في القرون الوسطى)، فقد أثبتت أنها صامدة أمام الزمن، وقابلة للتكيف ضمن أية ظروف تتعلق بالحداثة وما بعد الحداثة.

إن أحد التمظهرات الحديثة التي تبرز الفارس الذي يسخر مما هو بطولي، يبين كيف أن وجود ماهو ثقافي كلياً يمتد خارج نطاق التعبير الأدبي. إذ أن وكالة الفضاء الأوروبية ESA أعلنت في شهر أيلول 2005 عن تطوير برنامج خاص بمهمة حرف مسار الكويكبات القريبة من الأرض، وهو برنامج جديد لإستهداف الأجسام التي تهدد كوكبنا. واسم المشروع دون كيشوت، وسوف يستخدم طائرتين من دون طيار، الأول الذي يدعى سانشو يتولى الإقتراب من الهدف المطلوب، ويقدم معلومات عن حجمه ومداره ومحوره. أما الثاني الذي يسمى هيدالغو، سوف يصطدم مع ذلك الكويكب بسرعه فائقة، وبمحاوله تهدف إلى تغير مسار الكويكب العملاق حينئذ يقوم سانشو بتسجيل ونقل أية تغيرات تطرأ على بنيته أو محوره.

إن الإيجاز الصحفي الذي أعلنه البرنامج على موقع وكالة الفضاء الأوروبية يطرح حكايته تحت عناوين فرعية، مثل دون كيشوت – جولات الفارس مرة أخرى، وبذلك يضع المشروع في إطار ملحمي وطراز بدائي، - «ما زال البرنامج في مراحله الأولى، وفي مرحلة التقييم، لكن بعد توفر النتائج فإن وكالة الفضاء الأوروبية سوف تختار التقييم النهائي الذي يدخل مرحلة الإنجاز، وعندئذ سيكون بمقدور دون كيشوت أن يقضي على أي كويكب».

من المؤكد أن التسمية والطرح السردي لهذا المشروع الذي كلف المليارات من الدولارات قد تم اختيارها بروح دعابه وخفة ظل، وعبارات بلاغية، إلا أنها أيضاً تمثل مناورة قوية في مجال العلاقات العامة التي تعكس مدى درجة تأثير دون كيشوت على وعينا حتى الآن.

ماهي الطريقه المثلى في الحصول على دعم الرأي العام لمشروع هائل وضخم مثل هذا، أفضل من استعارة الاسم الذي طالما ارتبط بالمثالية والشجاعة لا سيما وأن الناشرين للطبعات والترجمات المختلفه لرواية «دون كيشوت» يتمتعون بنجاح هائل كل عام؟ ومنذ بدايتها في أثناء الحرب الباردة فإن عملية استكشاف الفضاء من قبل البشر كانت دائماً تطرح نفسها بجو «كيشوتي» إلا أن المشروع الأخير استند إلى عاصفة ثقافية. ففي كافة أرجاء العالم وخصوصاً في إسبانيا فإن دون كيشوت قد تجاوزت في العام 2005 الحدود المعتادة للأوساط الأكاديمية الاعتيادية (على سبيل المثال المناهج الدراسية في الجامعات والمصادر التي يدرسها طلبة الدراسات العليا) لتظهر على قائمة الكتب الأكثر مبيعاً والأكثر خصوصيه للقراءة الفردية، وإن طريقة طرح وكالة الفضاء الأوروبية واستراتيجيتها في التسويق تثير المشاعر العامة وراء نجاح الرواية غير المتوقع كنتاج للاستهلاك الكمي. واسمي

هذا النجاح «غير محتمل» لأنه حسب ما ورد بملاحظة أحد الزملاء عند عودته من إسبانيا إلى الولايات المتحدة في شهر كانون الثاني 2005، إن كل شخص اشترى الرواية من المؤكد لن يقرأها كلها. وإلى جانب المتعة الظاهرية أو الفائدة التي من الممكن أن يجنيها المرء لدى قراءتها، فإن الرواية مهمة ولها مذاقها الخاص في التقييم. وضمن الدلالات الضمنية التي ينطوي عليها هذا السحر المتأتي من عصر ما بعد الحداثه هو الفكرة التي مفادها أن امتلاك الشيء المادي أي رواية دون كيشوت، يدل على منزلة اجتماعية ثقافية محترمة.

« ما الذي تعنيه رواية دون كيشوت «يعتبر سؤالاً أكثر إشكالية في هذا السياق المطروح عن الرواية بوصفها سلعه، لأن مثل هذا «المعنى» قد يعتمد على مظهرها الخارجي على رف الكتب أو على طاولة القهوة مثلما يعتمد على كلماتها الفعلية المطبوعة على صفحاتها. إن قام الفرد بتصفح الكتاب فعلاً. إذ لم تعد القيمة الجمالية في هذا السياق معتمدة على قيمتها الأدبية الرفيعة على مر العصور بل بكل المعاني التي اكتسبتها بمرور الزمن لدى القراء «بصرف النظر عما إذا كانوا قد قرأوا الكتاب بالفعل» والذين أضفوا معنى على شخصية الرواية، إن هذا الرأي يعيد إلى الأذهان تعليقات ي. سي. ريلي التي قوامها أن الأمر المدهش يتلخص في أنه ليس الناس الذين يعرفون الرواية يميزون (صورة دون كيشوت وسانشو) بل يبدو أن هناك أيضاً أعداداً أكبر بكثير لم يقرأوها ولن يقرأوها».

يقر رايلي بأن شخصية كيشوت معروفة على نطاق واسع، لكن لا يقرأها إلا القليل ومرد ذلك التطورات الحديثة في ثقافة ما بعد الحداثة لدينا والمتعلقة بالاستهلاك، لأنه يصف تجسيد التمظهرات البصرية لشخصية دون كيشوت في الثقافة الشعبية منذ أوائل 1665 في احتفالات كرنفاليه تقيمها النخبة المثقفة والمتعلمة، وكذلك الناس البسطاء وغير المتعلمين من كافة المستويات الاجتماعية والاقتصادية، بل إن معظمهم أميون. ومما تجدر ملاحظته هنا هو أن هذا الجانب المتعلق بما هو غير أدبي وغير متعلم، وبالتالي عدم وجود معنى أدبي يتعلق برواية سرفانتيس، هو التواجد المريح خلال القرون الماضية لتشكيلة مختلفة من المعاني يلتقطها اؤلئك الذين قرأوها بشكل جيد ودرسوها بتعمق – لاسيما في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وخصوصاً اؤلئك الذين يسيرون على خطى الرومانتيكيين وتحليلاتهم لرواية دون كيشوت. إن الكاتب سرفانتيس قد فسح المجال لهذه التشكيلة من المعاني المختلفة.

إذا كانت رواية دون كيشوت نتاجاً استهلاكياً مرناً ونابضاً بالحياة في السوق الاستهلاكي الرأسمالي فإنها تعتبر رأسمال سياسي أكثر فاعلية، فالمجموعة الأخيرة من المقالات المعنونة «سرفانتيس ودوائره الانتخابية في مرحلة ما بعد الحداثة» تبين الطبيعة الإشكالية لمدى تطابق سرفانتيس مع واقعنا السياسي الحالي، على الأقل فيما يتعلق بالحقل الأكاديمي في مجال «الدراسات الإسبانية». ففي الوقت الذي يبدي جيمس افلان أسفه حيال فشل الدراسات في الجامعات الأمريكية المتعلقة بسرفانتيس في توسيع اهتماماتها السياسية بدراسات سرفانتيس لتنتقل من النظرية إلى التطبيق، فإن الاحتفالية التي تمت بعد مرور أربعمائة عام على صدور الروايه خارج نطاق الساحة الأكاديمية قد أثارت فكرة السيطرة السياسية على الرواية.

ففي فنزويلا قام الرئيس شافيز الذي يدور حوله خلاف بتنفيذ برنامج معنون «عملية دولسينيا Dolcinea » الذي يتضمن توزيع أكثر من مليون نسخة من الرواية دون مقابل. أما وزير الثقافه الفنزويلي فرانسيسكو سيستو فقد اوضح الى هيئة الإذاعة البريطانيه بأن الحملة تهدف حسب تأويل الحكومة للروايه والقائم على الفكر الانتهازي» «إننا ما زلنا محكومين من قبل العمالقة... لهذا فإننا نريد من شعب فنزويلا أن يتعرف بشكل أفضل على شخصية دون كيشوت الذي نراه كرمز للصراع من أجل تحقيق العداله وتصحيح الأخطاء. إن استحضار شافيز للشخصية الأدبية (دون

كيشوت) هو في الحقيقة صفحة انتزعت من كتاب دوره السياسي الذي أقامه على غرار نموذج فيديل كاسترو الذي شن هو الآخر حملة مماثلة قبل خمسين عاماً بعد خروجه منتصراً من حرب كوبا الأهلية. وفي كلتا الحالتين يبدو أن التركيز منصبّ على ما تدل عليه شخصية دون كيشوت (وبالأحرى رواية دون كيشوت بأكملها)، وهي كناية عن حكومة قليلة الخبرة، وشعب مجاهد من أجل مقاومة طواحين هواء وهيمنة أمريكا التي سوف تسحق قوتها الاقتصادية والسياسية المُثل الرفيعة للاشتراكية، إن هذا التصور عن الشخصية الأدبية وقراءته الضمنية للرواية يعكس الاتساع الجغرافي للأرث الثقافي الخاص برواية «دون كيشوت». ومن ناحية أصول الرواية فإن إسبانيا ركزت أحياناً على هذه القراءة الرومانتيكية للرواية لأهداف تتعلق بهويتها الوطنية على مدار أكثر من قرن. إذ في أعقاب ما يسمى أزمة 1898 أدركت إسبانيا بأن ثروتها الاستعمارية وقوتها ومجدها أخذت بالأفول وتراجع دورها تاريخياً، وبالتالي فإنها وجدت صوراً مماثلة لها في دون كيشوت الذي هو ذاته أحد أعضاء مؤسسة اجتماعية مضمحلة حريصة على إعادة إحياء عصر ذهبي غابر. ومن بين الأعضاء الآخرين بما يعرف بجيل 1898، فإن أزورين وميغيل دي أونامونو روّجوا للتفسير الرومانتيكي الأجنبي (خصوصاً الألماني) للرواية كأساس لأحساس جديد بالقومية. إن هذا النمط من القراءة للرواية بوصفها صورة مجازية وطنية سوف يأخذ طريقه إلى المفكرين الإسبان في القرن العشرين مثل أورتيغا غاسيت. لقد أصبح دون كيشوت رمزاً وطنياً خصوصاً بالنسبه للكاتب أونامونو الذي يتجاوز تركيزه البلاغي ماهو موجود لدى معاصريه — إلى حد وصف مشروعه المقترح حول إعادة إحياء البطل باعتباره رمزاً أقرب إلى المشروع الديني أو حملة صليبية مقدسة، إن مجموعة من كتاباته معنونة «الإحساس التراجيدي لدى الناس والأمم» تفسرالرواية من خلال زاوية القراءات الرومانتيكية وفي الوقت نفسه تركز على العلاقة بين البطل والوطن «يبدو لي أن الفلسفة المترسخة في روح شعبي هي التعبير عن تراجيديا مشابهة للتراجيديا في روح دون كيشوت، وهي تعبير عن الصراع بين ما يبدو عليه العالم علمياً وما نحن نريد العالم أن يكون عليه حسب فهمنا للدين». بعبارة أخرى إن إسبانيا في بداية القرن كانت تمر بمخاض وخيبة تعكس بدورها خيبة دون كيشوت في الجزء الثاني من رواية سرفانتيس.

واضح أن أونامونو أدرك بأن من المناسب بالنسبه له كإسباني أن يضع يده على شخصية دون كيشوت ويعيد تجسيده، بحيث يصبح أداة لمساعدة وطنه في زمن المحنة. إن العنوان الكامل لدراسته الخاصة بكيشوت يشير إلى أنه يجرد الجميع، بما في ذلك سرفانتيس نفسه من امتلاك هذا الرمز الوطني «حياة دون كيشوت وسانشو طبقاً لما يراه ميغيل دي سرفانتيس شرح وتعليق ميغيل دي أونامونو». إن تعليقه على حياة دون كيشوت يصل إلى سرفانتيس ولا يتوقف عنده، وبالتالي فإنه يعكس كلمات بيرانديلو التي وردت في مستهل هذه المقالة من خلال الإشارة إلى حياة البطل التي تتجاوز صفحات الرواية الأصلية. إن خطوة أونامونو تضعه على قدم المساواة مع سرفانتيس في تحديد «ما تعنيه رواية دون كيشوت». وكذلك يوظف في كتابه «الإحساس التراجيدي بالحياة» نموذج الفارس كرمز يمكن أن تتّبعه إسبانيا في سعيها لإيجاد إحساس جديد بالهوية الوطنية ما بعد مرحلة الإمبريالية «لقد ارتحل دون كيشوت لوحده، لوحده مع سانشو، ارتحلا وحيدين. وهل سنرتحل نحن المعجبين به، أيضاً ونحن نضع إسبانيا الكيشوتية في مخيلتنا؟ واللحظة الحاسمة في هذا التنظيم الثقافي لدون كيشوت برزت في العام 1916 حين رفع الستار عن نصب دون كيشوت بعد مرور ثلاثمئة عام على وفاة سرفانتيس في ساحة إسبانيا في وسط مدينة مدريد يجسد دون كيشوت، يعتلي حصانه رافعاً يده وبصحبة سانشو وهو يمتطي البغل — وخلف هاتين الشخصيتين وفوقهما يجلس سرفانتيس. وكما يوضح فرنانديز فقد تم اختيار سرفانتيس وشخصيتيه الاثنتين كرموز لإنتشاراللغة الإسبانية في العالم الجديد. ومن خلال تخليد شخصية دون كيشوت في وسط العاصمة القومية، فإنه تم تفسير وإعادة انتاج دون كيشوت،

بطل إسبانيا ليمثل الصراع من أجل انتزاع هوية وطنية في القرن العشرين.

وفي ضوء هذا التفسير لدون كيشوت لمواجهة أزمة 1898 فإنه ليس من المستغرب أنه في خارج حدوده الوطنية نرى أن بطل سرفانتيس قد بات رمزاً لإسبانيا والثقافة الإسبانية. فالركن الأساسي من صناعة السياحة الإسبانية في القرن العشرين يتمثل في القيام بجولات عبر المناطق الريفية (طريق دون كيشوت) الذي بدوره يوضح المعالم المادية التي يفترض أنها ألهمت تصوير سرفانتيس للمنطقة، بما في ذلك الحانات وطواحين الهواء. إن جيمس ميلشنير، المؤلف الأمريكي الراحل، والمهتم بأدب الرحلات الشعبية يستشهد بكتابه المعنون «ايبريا» بالوسيلة التي تلجأ لها مكاتب السفر والسياحة والمتمثلة بوجود حالة تطابق بين دون كيشوت وإسبانيا «خلال المرور من مالوركا إلى البر الرئيس تذكرت التعليمات الخاصة بالشحن التي ينطوي عليها كتيب «دليل الساحل الشرقي من إسبانيا «وأعددت نفسي روحيا لدخولي البلد من خلال إعادة قراءة أفضل مقاطع رواية دون كيشوت». ونبقى نتساءل عن ماهية «أفضل المقاطع» تلك، غير أن قراءة ميلشنير ليست بالأمر الاستثنائي في كونها انتقائية وذات توجه معين. إذ أن بحثه عن «الروح» أو «جوهر» إسبانيا ليس سوى عينة من اتجاه أكبر في الثقافة الشعبية الغربية في القرن العشرين لتعريف إسبانيا بتعابير جوهرية تشمل دون كيشوت على الدوام . لقد أسهم همنغواي دون أدنى ريب في رسم صورة إسبانيا في المخيلة الأجنبية تماماً كما فعل النظام الإمبريالي للجنرال فرانكو وخصوصاً في أعوامه الأولى. وحين انسحبت إسبانيا من الساحة الدولية، فإن غيابها أثار جملة تساؤلات رومانتيكية عن تفردها من الخارج وهو أمر وجد صداه في رواية «دون كيشوت» وتفسيراتها. وبعد وفاة فرانكو بمدة طويلة استمر هذا الربط داخل إسبانيا وخارجها. وكما يوضح الناقد ي. سي. ريلي فإن «إحدى النتائج البارزة للعيان هي توظيف صناعة السياحة الإسبانية للصورة المطروحة عن دون كيشوت وسانشو المرسومة على الرموز التذكارية للبيع». لقد حقق سرفانتيس حلم كل شخص معني بالإعلان، وهو رمز مدون على نطاق واسع لنتاجه «على أية حال ما رأيناه هو أن هذا الرمز قد بات وسيلة ناجحة في تسويق العديد من الظروف السياسية والثقافية الجديدة وغير المتوقعة.

إن الهدف من وراء هذا الطرح لرواية دون كيشوت وبطلها بوصفها سلعة سياسية واقتصادية هو تبيان المرونة في سياقها. إذ من المؤكد أن التشكيلة الواسعة من التفسيرات المختلفة التي طرحت في القرن العشرين والحادي والعشرين ليست لها علاقة بالموقف الأيديولوجي الذي كان في ذهن المؤلف، بل إنها مرتبطة أصلاً بالظروف التي زج بها بطل هذه الرواية. لقد كان أونامونو مدركاً لهذه المسألة حين قال «ما الذي يهمني إن عمد سرفانتيس إلى ادخال هذه المعلومة أو تلك في كتابة؟ إن الجزء المهم بالنسبة لي هو ما أكتشفه أنا فيه – سواء طرحه سرفانتيس أم لم يفعل – وكذلك ما أطرحه شخصياً، بل ما نطرحه نحن جميعاً. وكذلك سعيت إلى تقصي فلسفتنا منه «تشير هذه التعليقات إلى أن «دون كيشوت» قد عمل على شكل قماشة أيديولوجية لقراءته، والعديد منهم كتاب ونحاتون ورسامون ومخرجون ومؤلفوا أغاني وفلاسفة وسياسيون وعلماء وباحثون في مجال الأدب. في الموقف الثاني نشبت خلافات ونقاشات حادة مصدرها المحاولات المتعددة لإيجاد قراءة نهائية وقاطعة للرواية. لكن ما الذي يجعل بنية أدبية توصل إلى قرارات متعددة، وأحياناً متناقضة لدى الأكاديميين، وبالتالي إلى حالات تكيف النص وتفصيله ضمن صيغ غير أدبية وعلى درجه كبيرة من الاتساع؟

إن قراءتي الأولى لدون كيشوت (وهي قراءة لا تستبعد القراءات الأخرى كلياً) تركز على توظيفها واستجابتها للخطابات الأدبية التي سبقتها بكل اختلاف مشاربها وتنوعها – ويتضمن ذلك تقييم سرفانتيس وخلطه للتقاليد الأدبية التي تشكل أساس مادته الأصلية فضلاً عن التقييم النقدي لتلك المصادر التي أسهم مفكروا عصر النهضه المعاصرون في توفير مادتها. ويلاحظ أن هناك تشكيلة واسعة من الأساليب

الأدبية تختلط ببعضها بعضاً ولكل منها خطابه المتميز، وإن توظيف ومزج هذه الأنماط المتميزة عن بعضها من شأنه أن يقضي على المنحى الأيديولوجي والأخلاقي الذي ينطوي عليه كل نمط من خلال كشف كل منها إذا صح القول. إذ أن خلاصة هذا الهجين غير المتناغم هي أن رواية «دون كيشوت» تقوض أي ادعاءات من جانب المؤلف حول توجيه التأويل ضمن مسارات أيديولوجية مسبقة. ويرفض سرفانتيس أن يصرح علناً عن الكيفية التي ينبغي أن تقرأ بها روايته. ويحل محل رسالة المؤلف الضمنية الإمتياز الممنوح للمتعة الجمالية المتأتية من تجربة القراءة– إذ أن مدخل الجزء الأول من الرواية يخبر القارئ الكسول ما يلي:

«قد يحصل أن يكون لدى رجل ولد قبيح ودميم الخلقه، وأن حبه له يحول دون رؤية عيوب ابنه، بل العكس أنه يعمد إلى اعتبارها حسنات وفضائل، ويصورها إلى أصدقائه على أنها أمثلة عن الفطنة والذكاء. لكني وعلى الرغم من أني على ما يبدو أحبُّ أبا دون كيشوت، فإني زوج أمه، ولا أريد أن أركب الموجة السائدة في هذا المجال أو اعتذر منك باكياً، أيها القارئ العزيز، إن تغفر أو تلتمس العذر للعيوب التي تراها في عيني ابني هذا، إذ أنك لست قريبه أو صديقه، إذ أن روحك في جسدك أنت. وإن إرادتك الحرة ستحب أي شخص أخر وأنت تجلس في بيتك، حيث تكون السيد المطاع تماماً... كل هذا يعفيك ويحررك من أي احترام والتزام، وبالتالي فإنك تستطيع أن تقول ما شئت حول تاريخه دون خشية من أن تتعرض لهجوم بسبب حكم قاس أو تُكافأ بسبب رأي ايجابي».

وحسب قراءتي الحالي للرواية وتاريخها منذ العام 1615 فإن ما يمكن أن يحسب بأنه وسيلة بلاغية تسخر من رواية الفرسان – الادعاءات بالأمانة التاريخية التي اشتملت على الكلمة المجازية المتعلقة المخطوط المفقود التي سيستخدمها المؤلف بعد ثمانية فصول من الاقتباس الوارد أعلاه، سوف يكون المبدأ الخاص بتوجيه القراء في كافة أنحاء العالم، وعلى مدار أربعة قرون. سواء كان هذا مقصوداً ام لا فإنه أسهم في إيصال الرسالة الخاصة بضرورة وجود تأويل حر ومبدع للرواية.

إن الاقتباس الذي أوردته عن مقدمة سرفانتيس يثير بالنسبه للقراء المتمرسين في نقد «دون كيشوت»، السؤال المتعلق بماهية هذا الصوت السردي الذي يطرح مثل هذا التحذير. إني هنا لا أزعم بأني أقدم أية إجابة لم يطرقها باحثون كبار من أمثال إدوارد فرديمان وهوارد مانسنج أو جيمس بار وغيرهم، بيد أنه إثارة مشكلة دون كيشوت السردية على قرائها تعتبر أمراً في غاية الأهمية بالنسبة لموضوع مرونة الرواية في التأويل. فعلى مستوى معين، ومن خلال جعل المؤلف لعمله وكأنه متجذر في التاريخ، فإنه يسخر من التقاليد الخاصة بروايات الفرسان وعلى مستوى آخر ومن خلال التنصل عن أية مسؤولية شخصية أو ملكية ما نسميه هذه الأيام «الملكية الفكرية» وأعني به «دون كيشوت» فإن سرفانتيس يقر بأنه ليس لديه سوى التنصل من السيطرة على مصير بطله حالماً ينتهي من تدوين أعماله ونشرها. وبطبيعة الحال فإن النظرية الأدبية لا سيما التأويل تخبرنا بأن مثل هذه السيطرة هي بحد ذاتها شيء خيالي، وبأن عملية الاستسلام الطوعي هي الأخرى استباق وإرهاص بما يطلق عليه «موت المؤلف» في القرن العشرين، وهي خطوه متقدمة عن زمانها. وما هو مطروح في غياب صوت سردي ثابت وواضح ومعلوم، هو مجموعة مذهلة من الأصوات السردية التي تزعم أنها تشبه الوثيقة التاريخية. بعبارة أخرى إن سرفانتيس يستبدل طريقة معينة في السرد بأخرى مقلقة ومعقدة أكثر، فالصوت الأبوي التقليدي عند المؤلف (الذي يفترض بأنه سيكون ذا تأثير مباشر وشخصي حول الكيفية التي ينبغي أن يكون بمقتضاها تأويل النص) يستبدل بصوت «زوج الأم» الذي يحمل نبرة الاعتذار الذي لا يتضح دوره بالضبط باستثناء إصراره على نكران أنه المصدر الرئيس لتاريخ (أو قصة) دون كيشوت، والحصيلة النهائية لهذا «الخطاب المدمر» حسب ما يحاجج بيتر رسيل، نقلة درامية في العلاقة التى تربط القارئ بالمؤلف.

إن معالجة «سرفانتيس لمسألة التأليف في رواية «دون كيشوت» تقوض السلطة التقليدية للمؤلف مقابل قراءته، وادّعاء الأول بأمتلاكه علاقة حصرية بينه وبين كلماته»، وخارج هذا التطور المقوض أقول إن رواية دون كيشوت تكشف عن نزعة حول التأويل الحر الذي له صلة كبيرة بمكانته الكبيرة وشخصيتها القوية في التطورات والنسخ المطروحة، والتي ورد ذكرها آنفاً.

والمفارقة هي أن ثمرة تعقيد الرواية السردي والزيادة في فاعلية غياب نقص في حكم المؤلف في نص سرفانتيس أو رفض من جانب المؤلف لتوصيف الكيفية التي ينبغي بها قراءة النص. وإذا قيض لنا أن نصدق كلام صديق الراوي ومحاوره في مقدمة الجزء الأول، فإن غرض المؤلف هو «تدمير السلطة والتأثير الذي تتمتع بهما كتب الفروسية في العالم وبين أوساط القراء عموماً. «وبالتالي فإن دون كيشوت شخصية مرسومة أصلاً كنموذج سلبي، شخصية تحذيرية الغرض منها «تصحيح رؤية القراء» وإذا ما صدقنا بهذا الرأي فإن عمله اللاحق كشخصية مثالية وبطولية ستبدو وكأنها مجافية للمنطق. لكننا سرعان ما ندرك بأن من الضروري ألا نصدق كلمات صديق الراوي ولا كلمات راوي المقدمه نفسه، ولا كلمات أي من الرواة الآخرين في العدد الكبير من المستويات السردية التي اشتهرت بها الرواية: لقد كتب النقاد عن الرواة الرئيسيين والرواة الثانويين والمحررين والرواة الكبار، لو أشرنا إلى عدد قليل من المصطلحات العديدة التي ظهرت في نقد «دون كيشوت»، والمصطلح الآخير استحدثه الناقد جيمس بار في كتابه المخصص لتبيان هذه المشكلة، لكنه لا يحل جذرياً، فهو يقول «إن سرفانتيس منفلت، فهو يبدل الأقنعة دونما سابق إنذار». وأبرز هؤلاء الرواة والمترجمين والمؤرخين، سير هامت بننجيليو هو الأقل مصداقية، لا سيما أنه حسب ما يقول سرفانتيس أفريقي، وبالتالي فإنه كاذب بالضرورة، لكن حتى إذا افترضنا جدلاً أننا سنتقبله كناقد يعول عليه في إيصال الحقيقة، فإن الدلالة الثابتة للغة تتعرض إلى خلخلة أكثر من قبل دون كيشوت نفسه الذي يصور الحياة عبر منظوره الخاص، والذي يتسم بالرومانتيكيه. إن مثل هذا المنظور اللغوي قد ترك أثره البالغ على نقاد الأدب منذ أن قام ليوسيتزر في استحداث المصطلح ، لا سيما عند ظهور حركة ما بعد البنيوية. والشيء الذي يعتبره طاحونة هوائية يبدو عملاقاً بالنسبة لدون كيشوت، وحوض الغسيل في محل الحلاقة يبدو بالنسبة لدون كيشوت خوذة الفارس الذهبية من نوع مامبرينو. لقد أوضح النقاد بأن هذه النسبية تمتد إلى مواضيع تخص الموقف الأخلاقي في الرواية ولقد استخدموا كذلك تعابير مثل «المنظور الأخلاقي» و«الشكوكية والإيمانية» و«الخطاب المدمر». باختصار إن جمع سرفانتيس بين الأجناس الأدبية ووجهات نظرها العالمية الضمنية تترك القارئ بلا صوت يوجهه ولا استرشاد أيديولوجي تقدمه الأجناس الادبية التقليدية في العادة، وفي ظل هذا الغياب لفكر مهيمن يطرحه المؤلف، وبالتالي يستطيع القارئ أن يتماهى معه، يصبح من المتعذر قبول تفسير واحد بوصفه التفسير الصحيح.

يوظف دونالد ويهر مصطلح «الشكوكي هو الإيمانية» ليحاجج بأن «التكافؤ الأجناسي» هو في الحقيقة متجذر في التقليد الفلسفي للنزعة الإنسانية في عصر النهضة وخصوصاً ايراسموس الذي حول نقاشات الشكوكيين اليونان الكلاسيكيين إلى دفاع عن الإيمان الديني. من المؤكد أننا قد نتفق على أنه إذا كانت كتابات سرفانتيس تميل إلى «الانفلات» والزوغان وعدم الالتزام بنمط كتاب معين، فإن ذلك يقع ضمن النطاق الأيديولوجي وليس الديني. لكن إحدى نتائج عدم تقديم توصيفات وأطر توجيه للتفسير هي أن بطل سرفانتيس سيكون عرضة لأن يدخل ذلك النمط الخاص من التفسير الذي يعرف باسم «المواءمة Adaptation » بالإضافة إلى ذلك فإن تنوع التفسيرات للرواية الذي تنطوي عليه هذه الحالات من المواءمة يوضح بأنه لا توجد طريقة واحدة فقط لقراءة الرواية تزعم بأنها صاحبة السلطة المطلقة. باختصار إن رواية «دون كيشوت» تشكل أسوأ كابوس يواجهه النقد الجديد.

ومع ذلك فقد دأب النقاد على المحاججة بوجود قراءة

صحيحة للرواية. إذ أن دراسة انتوين كلوس للتاريخ النقدي لدون كيشوت المعنونة «المنهج الرومانتيكي لرواية دون كيشوت» تشير إلى أنه قبل ظهور الحركة الرومانتيكية فإن رواية سرفانتيس كان ينظر إليها باعتبارها أصلاً هجاء يهدف إلى طرح ما ذكره صديق الراوي من ادعاءات – أي أنه يهدف إلى فضح نمط سردي بال للعمل الروائي، ويكشف المخاطر التي قد تنطوي عليها قراءة مثل هذه الأعمال الرومانتيكية. إن هذا التفسير يرجح الاستنتاج الذي اختتم به الجزء الثاني الذي يتخلى فيه دون كيشوت عن سلوكه الطائش، بل حتى اسمه المقترن بالفروسية وبالتالي فإنه يسمي نفسه «لونسو كويجانو الطيب» لكن المنهج الرومانتيكي «السائد في القرن التاسع عشر يحتفي بالفارس بوصفه شخصاً مثالياً وبطلاً ورؤيوياً نبيلاً حريصاً على تغير العالم نحو الأحسن من خلال بعث عصر ذهبي جديد». إن هذا الاتجاه في التفسير هو الذي يحظى بأهمية كبرى في تبيان الكيفية التي ظهر فيها دون كيشوت من جديد في العقود العديدة الماضية، والتي تتجسد في أرقى صورها في العمل الموسيقي على مسارح برودواي «رجل أرض الكروم». «إن أعظم أنواع الجنون هو في رؤية الحياة كما هي، وليس كما ينبغي أن تكون». بينما بقي هذا المنهج الساحر والمهم يمارس سطوته على المعنى الثقافي الأوسع لشخصية دون كيشوت (خصوصاً بالنسبة لأولئك الذين لم يقرأوا الرواية)، فإن مقالة بيتر رسل المعنونة «دون كيشوت» بوصفه كتاباً مضحكاً» استهلت موجة من الدراسات التي تميزت بتبني منهج متصلب (مقابل الموقف الناعم لدى الرومانتيكيين) إزاء الرواية التي تتميز بتعاطفها مع المنحى الساخر في التفسير الذي سبق ظهور الحركة الرومانتيكية، وإن كان من خلال الدراسات المختلفة للنظرية الأدبية ما بعد البنيوية.

وبالرغم من وجود الاستقطاب في القراءات «المتشددة» و«الناعمة» للرواية، فإنها تشترك بالاستراتيجية الهادفة إلى تقليص مشروع سرفانتيس الأيديولوجي الملتبس والمفتوح النهايات إلى مجرد برنامج توصيفي أحادي الصوت ومحدود الجوهر. ومن هنا جاءت مقالة جون جي الين بتساؤل محدد وهو «دون كيشوت» بطل أو أحمق؟ بعبارة أخرى غالباً ما يجري التعامل مع دون كيشوت على أنه واحد من هذين الاحتمالين، ويتخذ تفسير الرواية أحد هذين المسارين حتى وقت متأخر. لعل رواية «دون كيشوت» من أبرز الروايات المعروفة الأخرى القادرة على انتاج قراءات متناقضة ومختلفة إلى أبعد الحدود. والتفسير الذي يقدمه في هذا المجال هو أن رواية «دون كيشوت» تفسح المجال لعملية تلقي النصوص والتفسير بصورة مستقلة، والسبب في ذلك هو عدم رغبة سرفانتيس في إعطاء قراءة صحيحة «واحدة لعملة لذا ليس من المستغرب في هذه الأيام أن نجد أنه في عصر حيث تكون السرديات الكبرى» من التاريخ والثقافة باتت عرضه للتهجم والتساؤل كما لم يحصل في أي وقت مضى، فإن الاهتمام النقدي لرواية «دون كيشوت» لم يزد عمقاً، والسبب هو أنها رواية لا تمنح القارئ منظوراً مستقراً وثابتاً، والحقيقه أنها رواية تحرص على القضاء على رغبة القارئ بإيجاد نوع من هذه السرديات الكبرى.

إن هذه النهاية المفتوحة توضح نزوع البطل إلى الدخول في نزالات لم يحلم الكاتب سرفانتيس نفسه في خوضها. فهل كان بمقدوره أن يتخيل الدولة الإسبانية التي دأبت طيلة حياته على أن تستخف بـ «عملاق لابنتو» على الرغم من تضحيته العسكرية البطولية، إن تقيم بعمل نصباً تذكارياً لدون كيشوت وسانشوبانزا في ساحة مدريد بلازا الإسبانية؟ هل كان بوسعه أن يتخيل الاشتراكية، وفيديل كاسترو الذي سيبسط سلطته السياسية على كوبا، ويأمر فوراً بنشر وتوزيع رواية دون كيشوت مجاناً؟ أو هل سمع بهوغو شافيز الذي قام بعمل يشبه العمل السابق قبل سنة في فنزويلا، في محاوله لكسب ود الناس لسياساته ونهجه في الحكم؟ هل كان سيستطيع أن يتخيل الفاشية العدو اللدود للوحة بابلو بيكاسو» دون كيشوت؟ أو مفرده «كيشوتي» التي باتت جزءاً من القاموس الإنجليزي؟ هل كان يتخيل برودواي أو هوليود حيث يتجسد بطله بصورة تدرّ ربحاً أكثر مما حصل عليه هو ذاته؟ أو العرض الموسيقي

الناطق باللغة الإنجليزية المعنون «رجل أرض الكروم The Man Of La Mancha » سوف يترجم إلى اللغة الإسبانية، ويمثل في المسرح الرئيسي في مدريد، في مسرح يحمل اسم ألدّ أعدائه في الأدب؟ هل كان بمقدوره أن يتخيل في حلقة من المسلسل التلفزيوني الإسباني في القرن العشرين المعنون «سهم كيوبيد» الذي يوازي مسلسل «لعبة المواعيد الغرامية» في الولايات المتحدة» يذكر أحد المشاركين بأن الشخصية التاريخية الأثيرة إلى نفسه هي شخصية دون كيشوت؟ لكن سرفانتيس كان يدرك بأن بطله سيتعرض إلى سوء الفهم والمصادرة بل ستجري سرقته منه. فالنجاح الهائل الذي وافق طبعه 1605 أدّى إلى ظهور تكملة مزيفة ثانية تحت اسم الونسو فرنانديز دي افيلانديا . وقد اتفق النقاد عموماً على أن هذا الدون كيشوت يميل إلى الطبيعة المضحكة والحمقاء لشخص الفارس، وإن العديد من الملاحظات (بعضها صريح والآخر تلميح) التي أطلقها سرفانتيس تشير إلى أنه أعرب عن استيائه عن الكيفية التي تم بها تحريف صورة بطلة من قبل كاتب آخر. ولعل أبلغ تعبير عن غضبه يتضح في التباين بين تعليقات الراوي في مدخل الجزء الأول الذي ورد آنفاً، وتعليق المؤلف في ختام الجزء الثاني، والحصيله هي وجود خاتمتين للكتاب تشكلان الرواية بأكملها. إنه تباين بين راوٍ يشجع على وجود تفسير مستقل، ومؤلف يزعم بأنه يملك سيطرة مطلقة على موضوعه. وفي الفقرة المكتوبة في العام 1605 يبدو الراوي وكأنه ينأى بنفسه عن دون كيشوت، ويصور نفسه ليس بصفة الأب، بل زوج الأم وهي دعوه مفتوحة للقارئ لأن يفسر بالطريقة التي يرتأيها. وهذا يمثل اختلافاً حاداً مع الكلمات التي تنهي الجزء الثاني بعتاب موجه لافيلانديا:

«لقد ولد دون كيشوت لي وحدي وأنا له، وله الحق وحده في أن يتصرف، ولي أن أكتب» إننا موجودان معاً بصرف النظر عما يقول ذلك الكاتب الزائف من توردبلاس الذي تجرأ على أن يكتب بلغة خشنة وخرقاء عن أفعال بطلي الفارس، لأن هذا ليس عبئاً على كتفيه أو موضوعاً يناسب غباءه فقط. وبإمكانك أن تحذره إن رأيته بالصدفة بأن يترك دون كيشوت في حال سبيله ويبقي عظام دون كيشوت المنخوره في سباتها الأبدي في القبر».

في الوقت الذي تكون فيه التعليقات قد أخرست أفيلانديا، فإن عظام دون كيشوت بقيت دوماً عرضه لإخراجها من القبر بل إن شخصيته ذاتها تعرضت إلى المصادرة لأكثر من أربعمائة سنه تقريباً.

من الواضح أن الدعوة التي طرحت في مستهل الرواية حول ضرورة تأويلها وفقاً لقناعة القارئ أخذت مسارها، في حين أن الخاتمة التي تشدد على سيطرة المؤلف على المعنى كان مصيرها الإهمال. وإذا صح الكلام حسب ما يحاجج بار وآخرون عن وجود جزء ثان لدون كيشوت ظهرت في مرحله متأخرة في تدوين سرفانتيس لها (وفي أكثر تقدير في المرحلة التي تمت كتابة الفصل 59) فإن من الواضح أن أية تعديلات لاحقة طرأت على الجزء الثاني ليس بمقدورها أن تغلق انفتاح النص على التأويل الذي تم انجازه حتى تلك المرحلة.

وثمة شاهد آخير على قدرة القرن العشرين على وضع اليد على عمل سرفانتيس على صعيدي الفن والسياسة. ففي معظم سيرة حياته اضطر بابلو بيكاسو إلى أن ينظر إلى إسبانيا من الخارج بسبب نفيه نتيجة لعدائه لفرانكو.

وفي الوقت الذي كانت فيه علاقة بيكاسو مع إسبانيا مختلفة جذرياً عن أي أجنبي آخر، فإن دون كيشوت بقيت دوماً ماثلة في رسومات بيكاسو عن إسبانيا وخضوعها للسلطة الفاشية. وقد كان أبرز تعبير لمقاومة فرانكو هي بطبيعة الحال لوحة «الجرنيكا»، وهي تصوير للقصف الذي دمر مدينة صغيرة في إقليم الباسك بيد أن عمله الأول المتعلق بالاحتجاج (وهو سلسلة من اللوحات المعنونة «حلم فرانكو وكذبه») يستخدم بشكل صريح شخصية دون كيشوت كرمز جوهري لإسبانيا. إن خيانة الجنرال فرانكو لهذه الشخصية الوطنية وشعب إسبانيا المتمثل بالحكومة الجمهورية التي أطاح بها تعتبر تحريفاً لشخصية دون كيشوت، وتشويهاً غريباً لرمز وطني

حسب وصف تموشي هلتون الذي يقول «إن هناك إشارات واضحة لأسطورة وطنية إسبانية، متعة دون كيشوت... فهو يظهر بصورة منفرة إذ يمتطي جواده بأبهه زائفة، السيف في يد والراية الكاثوليكية في الأخرى ويسير على حبل مشدود».

يجري توظيف دون كيشوت هنا بصورة مناقضة لما هو بطولي، ويعاد توجيهه لخوض معركة سياسية من خلال تجسيد كل ما تمثله إسبانيا وما لم يمثله فرانكو. وبعد عشرين سنة سوف يقوم بيكاسو بانتاج لوحة أكثر شهرة عن الفارس لطبعة من الصحف الفرنسية المخصصة لسرفانتيس. وعلى الرغم من أنه كان يعيش في المنفى فإن بيكاسو شعر بالحق تماماً كما فعل اونامونو وجيله بوضع اليد على أعرق رمز وطني عرفته إسبانيا. وإذا وضعنا «حلم فرانكو وكذبه» في حوار مع تجسيده اللاحق لدون كيشوت يصبح من الواضح أن طرح بيكاسو السياسي يتم عبر البطل الوطني. إن دون كيشوت هو إسبانيا في حين أن فرانكو هو الضد من دون كيشوت، ومن ثم فإنه النقيض من طبيعة البلد ذاته الذي وضع اليد عليه بكل عنف. وعلى ضوء تنصيب جيل 1898 لدون كيشوت كرمز وطني مركزي وأساسي فإن بيكاسو لم يكن بوسعه أن يختار رمزاً وطنياً اكثر قوة منه. في باريس كان بمقدور بيكاسو فقط أن يعمل ويدلي ببيانه من الخارج، بمحاولة للعمل بوجه القوة السياسية المركزية للنظام الفاشي. لقد انطوت استراتيجيته على وضع اليد على دون كيشوت من أجل العمل ضد مركز القوة السياسية في إسبانيا، حتى وإن كان جهده مكملاً لجيل أونامونو الهادف إلى إعادة بناء الهوية الوطنية المركزية. وفي غضون أربعة عقود من تعليقات أونامونو وبيان بيكاسو المناهض لما هو بطولي، فإن دور دون كيشوت قد انتقل من الهيمنة على المركز إلى العمل من هوامش المنفى لتقويض أركان المركز.

وعلى طول المسار من التحول هذا، كما يوضح بيراندیلو في المقتبس الذي أوردته في مستهل هذه الدراسه، فإن بطلنا لم يعد من ممتلكات سرفانتيس وحده. وإذا كان توظيف أونامونو له ثمره تفسير رومانتيكي للرواية، ففي هذه الحاله تكون إعادة صياغة بيكاسو له تفسيراً على تفسير، مقدمة معبرة عن حركة ما بعد الحداثة. وإذا ما أخذنا بنظر الاعتبار موقفه المتعلق بالكيفية التي ينبغي على الجمهور أن ينظر بها إلى عمله شخصياً، وأية رمزية محتملة ينطوي عليها، فإن بيكاسو لربما يعتبر مؤهلاً أكثر من أي شخص آخر لطرح أية صور أخرى مستمدة من شخصية دون كيشوت. وفي معرض رده على تحليل أحد النقاد للوحة «الجرنيكا»

رفض بيكاسو أن يعترف بوجود «قراءة صحيحة للعمل من المؤكد أن هناك رموزاً ولكن ليس من صلاحية الفنان أن يلتزم بهذه الرموز... فالجمهور الذي يشاهد اللوحه لا بد أن يرى في الحصان والثور رموزاً يفسرها بالطريقة التي يفهمها بها، وقبل ثلاثة قرون نتذكر بأن سرفانتيس طلب من القارئ لافتتاحيته بالقول «إنك تحمل روحك في جسدك، حيث تكون السيد فيه».

وكما هو شأن الشخصية الأصلية عند سرفانتيس، فإن دون كيشوت التي صورها بيكاسو ملزمة بأن تشتبك مع ذلك العملاق الأساسي والخاص بالتفسير الأدبي، وهو المغالطة الناجمة عن القصد. إن تصوير الفنان لشخصية دون كيشوت دون وجه محدد، وسانشو دونما لون أو تفاصيل مادية، قد وصفه اراشبلشمدت «بأنها أشكال تجريدية تبحث يائسة عن دلاله». لقد تجنب بيكاسو التفسير الأدبي والجوهري للرواية الذي دأب عليه الأخرون. لعل بيكاسو كان الأكثر وضوحاً في التعبير عما هو غير موجود في دون كيشوت، لكن ما يعنيه دون كيشوته هو بالضبط تماماً مثلما ترك سرفانتيس النص الأصلي منفتحاً على مختلف التأويلات.

Comparative Literature Studies ,Vol.43 No., 4 2006

395 - 382

مع ايزابيل الليندي

ترجمها عن الإنجليزية : محمد الظاهر



ترى أن أحداث الحياة آنية وفوضوية.

ايزابيل الليندي: الأخبار الصغيرة الخفية هي مصدر إلهامي في كتابة أعمالي.

أنا مجرد وسيط للأصوات التي تتحدث من خلالي.

وأنت تكذب في رواياتك تكتشف أشياء صغيرة حقيقية حول نفسك وحول الحياة وحول الناس، وحول آنية عمل العالم.

عليّ أن أسمح لشخصياتي أن تعيش حياتها الخاصة لا أن أجبرها على التوجه ضمن دائرة أفكاري المسبقة.

القصة القصيرة كالسهم، عليه أن يأخذ الاتجاه الصحيح منذ البداية.

الكتابة وسيلتي للخروج من حالة الحداد، وقد كتبت «باولا» بالدموع، لكنها كانت دموع الشفاء.

العالم الروحي هناك نية وكينونة فقط، وليس هناك أي معنى للصواب والخطأ. كل شيء يعيش حالة من الجمودية والثبات.

عندما نحب شيئاً بعمق، وبشكل مطلق فإننا نحب جوهره.

حين تسمح للأحلام والرؤى والهواجس بالدخول إلى حياتك وأعمالك ككاتب، فإن حدود الواقع تبدو أرحب

وأعتقد أننا نتعامل مع مجموعة من الانطلاقات، وأن علينا أن نلعب لعبة الحياة بأفضل ما نستطيع.

تقوم الكاتبة التشيلية ايزابيل الليندي يومياً باستلام رسائل عديدة من طلاب وأساتذة وصحفيين تتعلق بعملها، ومن غير الممكن أن تقوم بالرد عليها كلها، وتتمنى أن يكون قسم الرسائل في موقعها قادراً على تقديم بعض المساعدة لهؤلاء الذين يهتمون بها وبأعمالها. وهذه هي الإجابات التي وجدت على موقعها لأسئلة في صلب عملها الإبداعي.

س : هل هناك أجناس أدبية أخرى كانت لك اهتمامات باكتشافها أم أنك تشعرين أم أنك ستستمرين في العمل في مجال الرواية؟

ح : لقد كتبت أعمالاً للمسرح في شبابي، وأحببتها، لأنني

شاعر ومترجم أردني.

أحب العمل من خلال فريق، وحاولت أيضاً كتابة قصص للأطفال، عندما كان أطفالي صغاراً، وكنت أحكي لهم قصة كل ليلة، وكان ذلك تجربة رائعة بالنسبة إلي. كتبت عام 2001 رواية للأطفال وللفتيان بعنوان «مدينة الوحوش»، وقد تم نشرها من قبل دار نشر إسبانية هي «باليا وجينز»، وجربت الكتابة الساخرة لسنوات، وأعتقد أن هذا النوع من الكتابة من أصعب أنواع الكتابة على الاطلاق. لكنني لم أجرب كتابة الشعر، ولا أعتقد أنني سأفعل ذلك.

س: هل تكتبين باللغة الإسبانية؟

ج: لا أكتب سوى الرواية باللغة الإسبانية، لأنها العملية الوحيدة التي يمكن أن أفعلها بلغتي. ولحسن الحظ فقد رزقت بمترجمين رائعين في مختلف أنحاء العالم.

س: هل تعملين جنباً إلى جنب مع مترجمك؟ لقد لاحظت أن مارغريت سايرو بادن قد ترجمت العديد من أعمالك إلى الإنجليزية؟

ج: أنا ومارغريت على تواصل دائم. وأعتقد أن بيننا اتصالاً روحياً. وهي تقوم بعملها بشكل رائع. ولم أحلم يوماً بتصحيح أو تدقيق ترجماتها! أما فيما يتعلق بمعظم اللغات الأخرى، فأنا لا أعرف من يقومون بترجمة أعمالي. والناشرون هم الذين يقومون بعملية العناية بهذه الترجمات.

س: هل يمكن لك أن تتوسعي في شرح فكرة كتابة الرواية، وفي قول الحقيقة، وفي اختراع الأكاذيب، وفي الكشف عن بعض أنواع الواقعية، وكيف يمكن لكل هذه الأفكار أن تعمل معاً، أو يقف كل منها في مواجهة الآخر؟

ج: أول أكاذيب العمل الروائي أن المؤلف يقوم بتنظيم فوضى الحياة. الترتيب الزمني أو أي ترتيب آخر يراه المؤلف. ككاتب أنت تختار جزءاً من كل، وتقرر أن هذه الأشياء هي المهمة، والأشياء الأخرى ليس لها أهمية أبداً. وأنت تكتب عن هذه الأشياء من منظورك الخاص. لكن الحياة ليست كذلك. فكل شيء يحدث بشكل آني وبطريقة فوضوية. وأنت لا تملك خياراً آخر. أنت لست السيد، الحياة هي السيد. فإذا تقبلت ككاتب أن العمل الروائي كذب، عندها ستصبح حراً، وبإمكانك أن تفعل أي شيء. وحينها تبدأ السير في دوائر. أكبر هذه الدوائر هي الأكثر قرباً للحقيقة التي تعرفها. وهي الأوسع أفقاً، وهي الأرحب للسير عليها، والأكثر ارتباطاً بكل شيء. وهي الفرصة الأفضل للعثور على جزئيات الحقيقة.

س: من أين تتلقين الهامك؟

ج : أنا مستمعة جيدة وقناصة قصص. كل إنسان له قصته، وكل القصص ممتعة إذا ما رويت بنبرة سليمة. إنني اقرأ الصحف، وغالباً ما تكون بعض الأخبار الصغيرة الخفية هي مصدر إلهامي لكتابة رواية كاملة.

س : كيف يعمل الإلهام؟

ج : إنني أقضي بين عشر إلى اثنتي عشرة ساعة في اليوم وحدي في غرفة الكتابة. ولا أتحدث مع أي إنسان. ولا أرد على أي مكالمة هاتفية. إنني مجرد وسيط أو آلة لأي شيء يحدث أو للأصوات التي تتكلم من خلالي. إنني أقوم بإبداع ذلك العالم الروائي، لكن ذلك لا يعود إلي، أنا لست خالقاً، أنا مجرد وسيلة، وخلال هذا التمرين اليومي من الكتابة، والذي يتطلب الكثير من الصبر، فإنني اكتشف الكثير من الأشياء المتعلقة بذاتي وبالحياة. لقد تعلمت الكثير. أنا لا أدرك ما أكتب، إنها عملية غريبة، كأنك وأنت تكذب في روايتك تكتشف أشياء صغيرة حقيقية حول نفسك وحول الحياة وحول الناس، وحول آلية عمل العالم.

س : هل يمكن لك أن تتحدثي لنا عن شخصياتك؟

ج : حين اقوم بتطوير شخصية، فإنني في العادة أبحث عن شخص يمكن أن يخدمني كنموذج. فإذا كان هذا الشخص

موجوداً في ذهني، يكون من السهل علي خلق الشخصيات المقبولة بالنسبة لي. الناس معقدون، فهم نادراً ما يكشفون عن سمات شخصياتهم، والشخصيات يجب أن تعمل بتلك الطريقة أيضاً.

إنني أسمح لشخصياتي بأن تعيش حياتها الخاصة في الكتاب، وفي أغلب الأحيان يساورني شعور إنني غير قادرة على السيطرة عليها. فالقصة تدخل في اتجاهات غير متوقعة، وواجبي أن أكتبها، وليس أن أجبرها على التوجه ضمن دائرة أفكاري المسبقة.

س : هل تكتبين على الكمبيوتر؟

ج : عندما أبدأ في كتابة كتاب، أخرج كل هذه الملاحظات لأنها تلهمني. وأنا أكتب مباشرة على كمبيوتري دون أي تأطير مسبق. إنني اتبع سجيتي. وحين تكون القصة قد اكتملت على شاشة الكمبيوتر، أطبعها للمرة الأولى واقرؤها، عندها أعرف الموضوع الذي يدور حوله كتابي، أما المخطوطة الثانية، فإنها تتعامل مع اللغة والتوتر والإيقاع.

س : ما الذي يمكن أن يضع نهاية موفقة للقصة؟

ج : لا أعرف، فالنهاية الموفقة للقصة القصيرة تختلف عن الرواية، فالقصة القصيرة تأتي دفعة واحدة، ولا يوجد لها سوى نهاية واحدة ملائمة ومناسبة، ولا تناسبها أية نهايات أخرى، وأنت تكون على معرفة بها، فأنت تشعر بها وتحسها. وإذا لم يكن بإمكانك العثور على هذه النهاية لا يمكنك كتابة القصة. ومن العبث أن تعمل عليها. بالنسبة لي فأنا أشبه القصة القصيرة بالسهم، عليه أن يأخذ الاتجاه الصحيح منذ البداية، وعليك أن تعرف بالضبط الهدف الذي تصوب إليه. أما بالنسبة للرواية، فأنت لا تعرف شيئاً عن نهايتها، إنها عمل يومي دؤوب يحتاج إلى الصبر، وأنا أشبهه بالتطريز المتعدد الألوان على القماش. وعليك أن تسير ببطء، وأن تكون هناك أنماط في ذاكرتك، لكن فجأة تجد نفسك قد ابتعدت عنها، لتصبح شيئاً آخر. إنها تجربة ساحرة جداً، لأنها الحياة بحد ذاتها. في القصة القصيرة فإنك تمتلك كامل السيطرة. على أية حال هناك القليل من القصص القصيرة الجيدة، وهناك العديد من الروايات البارزة. في القصة القصيرة تكمن الأهمية في كيفية الإخبار، وليس فيما ستقول. لذلك فإن الشكل مهم جداً. أما في الرواية فإنه يمكنك أن ترتكب بعض الأخطاء التي لن يلاحظها سوى عدد قليل من القراء. النهاية السعيدة لا تنفع معي. فأنا أحب النهايات المفتوحة التي تثق بخيال القارئ.

س : ما هي أعظم المؤثرات في أعمالك؟

ج : أنا أنتمي إلى الكتاب الذين تربى الكتاب الأمريكيون اللاتينيون الآخرون على قراءتهم. قبل جيلي كانت أعمال كتابنا لا توزع بشكل جيد في قارتنا. لذا فقد كان من الصعب أن تقرأ لكاتب من أمريكا اللاتينية في تشيلي. أعظم المؤثرات علي جاءت من هؤلاء الكتاب العظام الذي عملوا على ازدهار الأدب الأمريكي، إضافة إلى الروائيين الروس والإنجليز، والكتب الموجهة للأطفال والفتيان التي قرأتها في طفولتي. من هذه الكتب حصلت على الإحساس بالعقدة والشخصيات. واكتشفت الفانتازيا والإثارة الحسية في كتاب ألف ليلة وليلة. ولا أنسى كتابات الكتاب المؤمنين بالمساواة بين الجنسين الذين قرأت لهم في أوائل السبعينات، فقد كانوا جزءاً أساسياً من تكويني الحياتي والإبداعي. كما أنني تأثرت كثيراً بالأفلام السينمائية.

س : ماذا يحدث عندما تبدأين بكتابة رواية؟

ج : عندما أكتب رواية أكون في حالة نسيان كلي. لا توجد لدي أية فكرة إلى أين يمكن أن تذهب الرواية، أو ما الذي يمكن أن يحدث أو لماذا أقوم بكتابتها. كل ما أعرفه أنني في حالة لا أفهم فيها حتى الزمن. إنني مرتبطة بالرواية. وأنا اختار القصة إما لأنها كانت ذات أهمية لي في الماضي أو أنها ستكون ذات أهمية لي في المستقبل.

س : هل تعملين كثيراً على تحرير كتاباتك؟

ج : أجل من أجل اللغة والتوتر، وليس من أجل العقدة. فالقصة والشخصيات لها حياتها الخاصة. ولا أستطيع السيطرة عليها. أريد للشخصيات أن تكون سعيدة، وأن تتزوج، وأن يكون لها الكثير من الأطفال، وأن تعيش بسعادة إلى الأبد، ولكن الأمور لا تسير بهذا الاتجاه أبداً. وكما قلت من قبل، النهايات السعيدة لا تناسبني.

س : هل يمكن أن تحدثينا عن العناصر الشافية في الكتابة، وبشكل خاص عن كتابك «باولا»؟ فأنا أعتقد أن كتابة «باولا» كانت مهمة جداً ومحزنة جداً؟

ج : عندما كنت أكتب «باولا»، جاءت مساعدتي إلى مكتبي ووجدتني أبكي. عانقتني، وقالت: عليك ألا تكتبي هذا، فقلت لها: «إنني أبكي لأنني اتشافى، لأن الكتابة وسيلتي للخروج من حالة الحداد». لقد كتبت ذلك الكتاب بالدموع، لكنها كانت دموع الشفاء. بعد انتهائي من الكتاب شعرت أن ابنتي حية في قلبي، وأن ذكراها باقية. فطالما أنها قد كتبت، سوف يتم تذكرها. لا استطيع تذكر التفاصيل والأسماء والأماكن، لذلك كنت أكتب رسالة إلى أمي كل يوم. طالما أنني كتبت عن «باولا»، وعن حياتنا معاً، فإنني سجلت ذلك إلى الأبد. ولن أنسى أبداً أنها حياة الروح.

س: عندما قرأت باولا ادهشني كيف يمكن أن يكون الإلهام الذاتي. باولا لم تكن تتكلم بطريقة عادية عن ذلك النوع من الألم. إن تجربتك عن الموت والمرض والتراجديا كانت هدية للعديد من الناس؟

ج: أشعر انني مرتبطة بهؤلاء القراء الذين كتبوا لي. فالألم عالمي. لقد خبرنا كلنا الحزن والفقدان والموت بنفس الطريقة. لقد وصلتني رسائل من الأطباء يقولون فيها أنهم يشعرون أنه لم يعد بإمكانهم أن يروا مرضاهم بنفس الطريقة التي كانوا يرونهم بها قبل أن يقرأوا الكتاب. ورسائل من قراء شباب الذي كانوا يحسون بنفس مشاعر باولا، وفكروا لأول مرة في قضية فنائهم. العديد من الرسائل التي وصلتني كانت من فتيات صغيرات لم يشعرن أبداً بالخسارة الحقيقية، لكنهن لم يعرفن معنى العائلة أو مساندة المجتمع لهن. كن يشعرن بالوحدة القاسية. أنهن يردن تواصلاً مع الرجل، شبيها بتواصل باولا مع زوجها. ووصلتني رسائل من أمهات فقدن أطفالهن، ويشعرن أنهن سيمتن من الحزن. لكن لم تمت أي واحدة منهن. إنه أقدم حزن للنساء. منذ آلاف السنوات والأمهات يفقدن أطفالهن. هناك عدد قليل ممن يمكن أن يتوقعن أن أطفالهن ولدوا من أجل الحياة.

س: الكثير ممن كتبوا عن كتبك يعتقدون أن «باولا» هو أعظم كتاب لك، هل يمكن القول أن كتابتك عن «باولا» قد أثرت عليك أكثر من كل الكتب الأخرى؟

ج: أجل، كل الكتب الأخرى كانت عبارة عن تدريبات. وحين انتهيت منه وجدت أن من الصعب جداً كتابته ثانية. ما الذي يمكن أن أكتبه حول هذا الموضوع كان بنفس الأهمية التي تشكلها باولا بالنسبة لي؟ على أية حال، بعد ثلاث سنوات من كتابة ذلك الكتاب، كنت قادرة على كتابة «افروديت» و«ابنة الحظ» و«وبورتريه في البني الداكن» و«مدينة الوحوش»، وآمل أن أكتب كتباً أخرى.

س: هل تعتقدين أن الكاتب يختار ما يريد الكتابة عنه، أم أن الكتابة هي التي تختار كاتبها؟

ج: أعتقد أن القصص هي التي تختارني.

س: إذن أنت كنت راوية أولاً، ومن ثم أصبحت كاتبة؟

ج: أجل، رواية القصص هي الجزء الممتع والمسلي، أما الكتابة فإنها بحاجة إلى الكثير من العمل.

س: هل ساعدتك خلفيتك الصحفية على ذلك؟

ج: إنني أعمل بالعواطف، واللغة عندي عبارة عن أداة. القصة دائماً تدور حول العاطفة العميقة، وهذا مهم بالنسبة لي. حين أكتب، أحاول أن استخدم اللغة بطريقة كفوءة، كما يفعل الصحفي. فأنت تعمل في مكان وزمان ضيقين، وعليك أن تمسك القارئ من عنقه، ولا تدعه يفلت منك. وهذا هو ما أحاول أن أفعله مع اللغة: خلق التوتر. ومن الصحافة أقوم أيضاً باستخدام الأشياء العملية، كما هو الحال في البحث أو إجراء المقابلة. وفي كيفية الملاحظة، والحديث مع الناس في الشوارع. كل ذلك مهم جداً بالنسبة لي ككاتبة.

س: حين تتحدثين عن فتح نفسك على التجربة، هل تفتحين نفسك على عالم سحري؟ هل تأتي الأرواح حقاً بالفعل وتقترح عليك الكلمات والصور والمشاعر؟

ج: أجل، بطريقة إبداعية. هناك أيضاً عملية ثقافية بالطبع. لكن هناك شيء سحري في رواية القصة. إنك تدخل إلى عالم آخر. القصة تصبح كاملة عندما تدخل إلى قصة جماعية مشتركة، حين تصبح قصص الناس جزءاً من الكتابة، وأنت تعرف أنها ليست قصتك فقط. لدي شعور أنني لم اخترع أي شيء، إنني اكتشف الأشياء الموجودة في الأبعاد، الأشياء الموجودة بالفعل، ومهمتي أن أجدها، وأن أحضرها إلى الصفحة، لكنني لا أجملها. خلال السنوات التي مارست فيها الكتابة، وجدت أن الأشياء التي حدثت في حياتي، وفي كتابتي اثبتت لي أن كل شيء ممكن. أنا منفتحة على كل ما هو غامض، وحين تقضي ساعات عديدة كل يوم -كما أفعل أنا- في الصمت والوحدة، سيكون بإمكانك أن ترى ذلك العالم. إنني أتخيل أولئك الناس الذين يصلون أو يتوسطون لساعات طويلة، أو يكونون في دير أو مكان ما، يتحولون إلى أصوات مسموعة وصور مرئية، لأن الخلوة والصمت تخلق الأرضية لذلك.

أحياناً أكتب شيئاً وأنا مقتنعة عملياً أنه شيء من الخيال، لكن بعد شهور أو سنوات، اكتشف أن ذلك كان واقعاً فعلياً. لذلك فأنا أهتم دائماً بما يحدث. ماذا يمكن أن نسمي هذا؟ ماذا يعني أن تحدث الأشياء لأنني كتبتها؟ علي أن أكون حريصة على كلماتي. لكن أمي تقول: إنها لم تحدث لأنك كتبتها، فأنت لا تمتلكين تلك القوة، لا تكوني متغطرسة إلى هذا الحد. ما يحدث أنك تمتلكين القدرة على رؤيتها دون أن يراها الآخرون، لأنهم لا يمتلكون الوقت لرؤيتها، فهم مشغولون بضجة الحياة». جدتي كانت عرافة، ومع أنها لم تكتب، فقد كان بإمكانها أن تخمن الأشياء، وتدخل في تلك الأحداث والمشاعر غير المعروفة. كانت مدركة للأمور. وأعتقد أن العملية كلها تتعلق بكونك أكثر إدراكاً.

س: زوج أمك قال إنك مجنونة بالأساطير؟

ج: أجل، ويقول إنني كذابة. حين كتبت «باولا» كانت هذه هي المرة الأولى التي أكتب فيها مذكرات. في المذكرات يتوقع من الكاتب أن يقول الحقيقة. زوج أمي أعترض على كل صفحة من صفحات الكتاب، لأن هذه الصفحات كانت من منظوري الخاص لعالم طفولتي، ولحياتي، وهذا يختلف تماماً عن الطريقة التي يرونها بها. إنني أرى الصورة الأكثر إشراقاً، والعواطف، والشبكة غير المرئية، والخيوط التي تربط هذه الأشياء بعضها ببعض. إنه شكل آخر من الحقيقة.

س: تحدثت جويس كارول اوتيس عن الذاكرة المضيئة التي تأتي وتتوهج من بقعة معينة. إنني أفكر في الفرق بين فيما تتذكرينه من طفولتك، والذي تم تعليقه رأساً على عقب من خلال بدعة تحاول تشجيع نموك، وما يتذكره زوج أمك لكونه نوعاً من الأمان. ربما أنك تتذكرين ما تشعرين به، بينما أنت في مكان آمن. وهذا يشبه كونك مشنوقة من رقبتك؟

ج: بالضبط. هناك الكثير من هذا في كتابتي. مثلاً، يمكنني أن أتذكر قصة، لكنني لا أستطيع أن أتذكر المكان أو التاريخ أو الشخص أو الاسم . لكنني أتذكر شيئاً مدهشاً ومميزاً حول القصة.

س: بينما بعض الناس يتذكرون التاريخ أو ما الذي يريدونه؟

ج: أو أنهم يتذكرون الحقائق فقط. إنني أتذكر فقط ما أتخيله عن الحدث. هذه هي حقيقتي الخاصة.

س: لكن في النهاية كما في «ايفا لونا» أولاً قلت شيئاً، ثم قلت...

ج: «ربما يكون ذلك قد حدث بتلك الطريقة». إنني أحمل شعوراً دائماً أن ذلك لم يحدث بتلك الطريقة. عندي خمسون رواية للقاء ويللي بزوجها. وهو يقول أنها كلها حقيقية.

س: في رواياتك السابقة، في الفوضى السياسية في أمريكا اللاتينية، كانت الحكومة متناقضة وغير موثوقة ولا مصداقية لها، وكان هناك شعور كافكاوي بأنك مهما فعلت فلن تفهم الحكومة، العالم متحول ومتغير وبلا مصداقية، هل ترين أن العالم الروحي عالم أكثر ثقة ومصداقية؟ هل ترين أن «الخطة النهائية» تصبح في العالم الروحي أكثر قبولاً وفهماً مما هي عليه في العالم الواقعي؟

ج: إنه سؤال صعب. العالم الروحي هو المكان الذي لا يوجد فيه خير أو شر. إنه ليس عالماً أسود وأبيض كما يبدو لنا العالم الواقعي. ليست هناك قواعد صارمة لأي جنس. بهذا المعنى، يكون مختلفاً كلياً فيما يتعلق بالخطة النهائية، التي تقترح كنكتة من قبل الواعظ في روايتي «الخطة النهائية». في العالم الروحي هناك نية فقط، وهناك كينونة فقط، وليس هناك أي معنى للصواب والخطأ. كل شيء يعيش حالة من الجمودية والثبات. ولأن الأشياء غامضة تماماً، وحساسة جداً وغير مركز عليها، يكون ذلك العالم عالماً آمناً. ولا يتوجب عليك اقتراح أي شيء. الأشياء هي الأشياء، وأنت تطفو أو – لا أعرف كيف أعبر عن هذه الحالة – أنت تكون هناك فقط. في حالة حساسة جداً. بالنسبة لي، هذا العالم عالم آمن جداً. وهذا هو العالم الذي تأتي منه القصص. إنه عالم الحب. هذا يبدو سخيفاً جداً: لقد بنيت حياتي على شيئين في غاية الأهمية: الحب والعنف. هناك حزن وألم وموت، لكن هناك بُعداً موازياً آخر، وهذا البعد هو الحب. هناك أشكال عديدة للحب. لكن النوع الذي أتحدث عنه غير مشروط. مثل طريقة حبنا للشجرة. إذ لا نتوقع من الشجرة أن تتحرك أو تفعل أي شيء أو تكون جميلة. الشجرة شجرة فحسب. ونحن نحب الشجرة لأنها شجرة، ونحن نحب الحيوانات بنفس الطريقة، ونحب الأطفال بنفس الطريقة. ومع تطور العلاقات بدأنا نصبح أكثر تطلبا. أي أننا نريد شيئاً مقابل حبنا. لدينا توقعات ورغبات ونريد أن نحب بمقدار ما نحب.

في هذا العالم الروحي، عالم الحب، ليست هناك أية شروط. إنها الطريقة التي أحب بها أحفادي. وأعتقد أنها طريقة مثالية. لا يهمني إن كانوا قد كبروا أو ظلوا كما هم، وذلك لأنني أراهم أطفالاً رضعا كما رأيتهم لأول مرة عند ولادتهم، سيظلون في نظري كما هم سواء أصبحوا مراهقين أو بالغين. الروح ليس لها عمر. ربما يكون هذا هو ما أريد أن أقوله. عندما نحب شيئاً بعمق وبشكل مطلق، فإننا نحب جوهره.

س: أعتقد أنك تتحدثين عن التجاوز، أي القدرة على الحركة فوق وما بعد هذا العالم الواقعي، التجاوز هو فهم المشاعر والعواطف. هل تريدين أن تقولي أن رواياتك محددة بهذه الخاصية أكثر من أية خاصية أخرى؟

ج: من الغريب أن يصنف عملي ضمن الواقعية السحرية، لأنني أرى رواياتي مجرد أدب واقعي. إنهم يقولون حتى لو ولد كافكا في المكسيك، فسوف يكون كاتباً واقعياً. لذلك فإن الكثير يعتمد على المكان الذي ولدت فيه.

س: أيرين وفرانسيسكو، في «حب وظلال» تمت إعادة صياغتهما كلياً في نهاية الرواية. لقد وضعا في السيارة، ونظر أحدهما إلى الآخر، وتساءل كل منهما من يكون الآخر. لم

يتعرف أحدهما على الآخر مادياً، لكنهما تعرفا على بعضهما بعضا روحياً. وهذا تعبير مهم على أن الرواية واقعية جداً؟

ج: مع روايتي «حب وظلال » اتهمت أنني سياسية جداً، لكن كان لدي تعاطف مع ذلك الكتاب. أولاً لأن القصة حقيقية. فالقصة الرئيسية تتعلق بجريمة سياسية ارتكبت في تشيلي، وقد قمت بتقصيها. الشخصيات حقيقية. ولأنها أعادت ويللي إلى حياتي. لقد قرأ ويللي الكتاب، ووقع في حبه، وفي النهاية شعر بحبه لي. وأخيراً لأنه أعاد إلى حياتي الوعي بقوة الكلمة المكتوبة وقدرتها على التأثير: كيف يمكن الدخول إلى ذاك العالم الذي كنا نتحدث عنه، ونكتشف الأشياء التي من المستحيل معرفتها إذا لم نكن على صلة بالمعرفة الجمعية التي تأتي من خلال الكتابة.

س: قلت ذات مرة أنك جئت من خلفية مكبوتة، وقد واجهت صعوبة في كتابة المشاهد الجنسية. لكن من خلال مقارنة المضاجعة بين فرانسيسكو وأيرين، والتي تحمل معنى مجازياً كبيراً، وهو من المشاهد الجميلة جداً، يمكن القول أنك فقدت القمع والكبت. وأنك قد طورت القدرة على الكتابة الحسية. هل كان هذا مقصوداً.

ج: لا أعتقد أن هذه هي الطريقة التي يجب اتباعها مع الكتاب. كل كتاب له طريقته الخاصة في الكتابة. وكل قصة لها طريقتها في الرواية. كل قصة لها طريقتها في تحديد الإيقاع الذي نروي من خلاله الأشياء. أيرين وفرانسيسكو شابان صغيران، يشتهي أحدهما الآخر في البداية وفيما بعد. ومع الوقت مارسا الجنس. لقد وقعا في الحب فعلاً. ولأول مرة في حياتهما يكونان على تماس مع وحشية الموت والتعذيب والقمع والعنف. ممارسة الجنس عودة من جحيم الحياة إلى جنة الحب. فيما بعد تحطمهما الأحداث. لقد تمت رواية المشهد بتلك الطريقة، لأنه وبغض النظر عن إدراكي الشديد لذلك المشهد، إلا أنه مثل الأسطورة الشهيرة: حين يذهب أورفيوس إلى الجحيم من أجل إعادة حبيبته ثانية إلى الحياة.

س: في محاضرة أشرت إليها قلت أنك لن تعودي لكتابة القصص القصيرة. هل أنت مصرة على عدم العودة إلى ذلك الجنس الأدبي؟

ج: لا أعرف، علي أن لا أقول إنني لن أفعل أي شيء. القصص القصيرة تأتي إليك دفعة واحدة. والرواية عمل. وذات يوم تنتهي. لكن القصة تأتي إليك كالإنفلونزا. القصة القصيرة تتطلب إلهاماً، فجأة يتألق أمامك وميض الوضوح الذي يجعلك قادراً على رؤية الزاوية الأخرى غير المتوقعة التي لا يمكنك إثارتها. فقد يحدث أن تذهب إلى مكان لترى بعض الناس يرقصون، وفجأة تستطيع فهم العلاقات بين هؤلاء الناس، أو يبدو لك أنك قد أدركت أنه لا يوجد أي إنسان آخر يمكن أن تراه في تلك الغرفة. عندها يكون لديك قصة قصيرة.

س: لنتحدث عن قصص «ايفا لونا»؟

ج: لقد كتبت هذه القصص بأصوات أنصار روايتي السابقة «ايفا لونا»، ما عدا القصة الأخيرة. وهي القصة التي تكشف كيف عثر رولف كارلي على فتاة صغيرة في الوحل، وساعدها على الموت. وهذا لم يكتب من منظور ايفا لونا. لقد كتب من وجهة نظره هو. تلك القصة حدثت عام 1985 في كولومبيا. كان هناك انفجار لأحد البراكين يدعى نيفادو رويز. وقد غطى الطين قرية بكاملها، ومات آلاف من الناس، ولم يتم العثور على أية جثة، لذلك أعلنوا المكان كله مقبرة وأرضاً مقدسة. ومن بين العديد من هؤلاء الضحايا كانت هناك فتاة صغيرة، تبلغ من العمر تسع سنوات، تدعى اوميرا سانشيز. هذه الفتاة التي تمتلك شعراً أسود مجعداً قصيراً وعيوناً سوداء كبيرة حوصرت بالوحل. ولم تستطع السلطات أن تضخ الماء لإنقاذ حياة الفتاة. لكن وسائل الإعلام استطاعت أن تحضر كاميرات التلفزيون والهليوكبتر والطائرات والباصات لمدة أربعة أيام، كي يتمكن الجمهور من مشاهدة محنة هذه الطفلة.

س: أنت تكتبين بالإسبانية، لكنك تعيشين في محيط إنجليزي في الولايات المتحدة الأمريكية، أنا مندهش من قدرتك على أخذ شيء يرى أغلب العالم أنه بلا فائدة وتجعلينه ذا فائدة. معظم الناس يرون أن الحياة في محيط اللغة الثانية عبارة عن تهميش؟

ج: لكن هذا عظيم! من يريد أن يكون في الاتجاه الرئيسي؟ ذات يوم سمعت شيئاً رائعاً على التلفزيون عن المشاكل التي سيواجهها هذا البلد خلال السنوات العشر القادمة: الجريمة، العنف، نقص القيم، تحطم العائلة، حمل المراهقات، المخدرات، والإيدز. لقد قال أحدهم شيئاً استثنائياً: «هل لاحظت أن المهاجرين الجدد لا يعانون من مثل هذه المشاكل؟ لأنهم جاءوا إلى هذا البلد بنفس الأفكار وبنفس القوة التي جاء أجدادنا بها». أن تكون هامشياً، يعني انك مثل المهاجر الجديد. إذا استطعت أن تحول التهميش إلى شيء إيجابي بدلاً من السقوط فيه كشيء سلبي، فإن ذلك سيكون مصدراً رائعاً للقوة.

س: نتحدث غالباً عن صوت المرأة في الأدب، ولكن من منظور ما تكتبين، فإن ذلك دليل على النجاح الكبير. هل كان من الصعب في «الخطة النهائية» أن تكتبي بصوت الرجل؟

ج: لا، لقد كتبت أيضاً من منظور الرجل وبصوت الرجل في «بيت الأشباح». بعض أجزاء الكتاب رويت عن طريق استيبان تروبا، ولم أجد ذلك صعباً أبداً. أما بخصوص «الخطة النهائية» كان ذلك سهلاً لأنه كان عندي الزوج الذي يوجهني. بعد ذلك أدركت أن أوجه التشابة أكثر من أوجه الاختلاف بين الجنسين. جوهرياً البشر متشابهون، لكننا نركز على الاختلافات بدلاً من أبراز أوجه التشابه. حين دخلت في صف مناصرين الذكور، اعتماداً على زوجي، ويللي غوردون، استطعت أن أفهمه بشكل أفضل من أن أكون قد عشت معه قبل ثلاثين عاماً.

س: يبدو إذن أن أفضل مكان لنا أن نعود ثانية إلى عالم الأرواح، إلى المكان الذي بدأنا منه. هل يمكنك أن تضيفي إلى مواصفات هذا العالم أنه لا مكان للجندر فيه؟

ج: من المحتمل أن لا يكون هناك أي وجود للجندر في عالم الروحانيات، ولا وجود للجنس أو العمر. لقد كنت من المؤمنين بالمساواة طوال حياتي. حين كنت صغيرة حاربت بشدة. لقد كنت محاربة في ذلك الوقت. أما الآن فإنني أكثر وعياً بالأشياء التي يتوجب علينا جميعاً رجالاً ونساءً اكتشاف ما يمكن أن نحصل عليه معاً. إنني مع المساواة بين الجنسين وأنا فخورة بذلك.

س: يحدد النقاد أسلوب كتابتك بأنه ينتمي إلى الواقعية السحرية، هل كل كتبك تنتمي إلى هذا التيار؟

ج: أعتقد أن كل قصة لها الطريقة التي تروى بها، وكل شخصية لها صوتها. ولا يمكنك أن تعيد دائماً نفس الصيغة. الواقعية السحرية التي سيطرت بشكل كبير في «بيت الأشباح» غير موجودة أبداً في كتابي الثاني «عن الحب والظلال»، وذلك لأن كتابي الثاني كان يعتمد على جريمة سياسية حدثت في تشيلي بعد اغتيال سلفادور ايندي، ولذلك يمكن اعتبارها سجلاً صحفياً. ولا يوجد أية واقعية سحرية في «الخطة النهائية»، و«أفروديت» و«ابنة الحظ» و«بورتريه البني الداكن»، ولكن هناك الكثير من الواقعية السحرية في روايتي «مدينة الوحوش» التي كتبتها للأطفال. أحياناً تكون الواقعية السحرية فعالة، وأحياناً لا. بمعنى آخر، يمكنك أن تجد هذه العناصر في معظم الأعمال الأدبية في مختلف أنحاء العالم، وليس في أدب أمريكا اللاتينية فقط. يمكن أن تجدها في القصص الاسكندنافية، وفي الشعر الأفريقي، وفي الأدب الهندي المكتوب باللغة الإنجليزية، وفي الأدب الأمريكي المكتوب من قبل الإثنيات العرقية. وفي أعمال كتاب مثل سلمان رشدي، وتوني موريسون، وبربارة كينغسولفر، واليس هوفمان، كلهم استخدموا هذا الأسلوب.

في فترة من الفترات في الولايات المتحدة وأوروبا، يكشف المدخل المنطقي والعملي أن هذا الأسلوب قد ساد نوعاً ما، لكنه لم يستمر طويلاً، وهذا يعود إلى أن الحياة مليئة بالغرائب والغموض. وهدف الأدب أن يقوم باكتشاف هذه الأشياء الغامضة. وهذه الأشياء توسع آفاقك، فأنت حين تسمح للأحلام والرؤى والهواجس بالدخول إلى حياتك وأعمالك ككاتب، فإن حدود الواقع تبدو أرحب.

س: لقد جئت من عائلة غير عادية أبداً، هل يمكن أن تحدثينا عن عمك سلفادور الليندي، وكيف أثّر على حياتك؟

ج: لا أعتقد أنه قد أثّر على حياتي، إلا عند لحظة موته. فبالرغم من أنني كنت معجبة جداً به. عندما حدث الإنقلاب العسكري في تشيلي عام 1973، لم يكن هو الذي غير حياة العديد من التشيليين. لقد أثر ذلك على نصف السكان في تشيلي بشكل كبير. سلفادور الليندي كان عماً في عائلة ممتدة. كنت آراه في أيام نهاية الأسبوع، وأحياناً في العطل، لكنني لم أعش معه. بعد الإنقلاب العسكري، أدركت أنه كان له بعده التاريخي، ولم أر هذا الجزء إلا بعد أن غادرت تشيلي، لأنني بعد الإنقلاب، وحين كنت في تشيلي، كان اسمه ممنوعاً. حين ذهبت إلى فنزويلا، وفي كل مرة كنت أذكر فيها اسمي، كان الناس يسألونني في الحال، إذا كانت هناك علاقة بيني وبين سلفادور الليندي. عندها أدركت مكانة هذا الرجل. لقد أصبح رمزاً أسطورياً وبطلاً.

س: هل ستكتبين كتاباً عن سلفادور الليندي؟

ج: لا، لا أعتقد هذا، أنا لست مؤهلة لكتابة السيرة الذاتية، وفي هذه الحالة لن أكون موضوعية.

س: هل تؤمنين بالقدر والعواقب؟

ج: أجل أؤمن بالقدر، وأعتقد أننا نتعامل مع مجموعة من البطاقات، وأن علينا أن نلعب لعبة الحياة بأفضل ما نستطيع. وفي الغالب تكون هذه البطاقات مسجلة ومختومة بالقدر.

س: هل تعتقدين أن ما حدث لعمك كان قدراً؟

ج: أجل، لكن هذا لا يعني أن من قتلوه غير ملومين. أعتقد أن المعذبين والقتلة يجب أن يظلوا تحت سيف العدالة وعلينا أن نحاول إيقافهم.

س: هل عدت ثانية إلى تشيلي؟

ج: أعود إلى تشيلي كل عام كي أرى أمي. أشعر براحة كبيرة هناك. لكنني لا أعتقد أنني قادرة على العيش هناك، خاصة بعد أن أصبح لي بيت هنا في الولايات المتحدة الأمريكية. ابني وأحفادي هنا. لكنني لن أفتقد تشيلي لأن بإمكاني أن أذهب إلى هناك في أي وقت أريد.

س: تبدأين كتابة كل أعمالك في الثامن من كانون الثاني، لماذا؟

ج: في الثامن من كانون الثاني عام 1981، كنت في فنزويلا، وتلقيت مكالمة هاتفية تقول لي أن جدي الحبيب على فراش الموت، فكتبت رسالة له، وهذه الرسالة أصبحت أول رواية لي «بيت الأشباح». ومع أنه كان كتابي الأول إلا أنه كان محظوظاً جداً، لذلك أبدأ كتابة كتبي في هذا التاريخ.

س: هل يمكن أن تحدثينا عن طقوسك في الكتابة؟

ج: في ذلك اليوم، الثامن من كانون الثاني، الذي يعتبر يوماً مباركاً مقدساً بالنسبة لي جئت إلى مكتبي في وقت مبكر جداً، كنت وحدي، أضأت بعض الشموع من أجل الأرواح والمتعة والتفكير. بدأت أتأمل لفترة، وأنا دائماً أحضر زهوراً جديدة وبعض البخور، وقد فتحت نفسي بالكامل لهذه التجربة التي بدأت في تلك اللحظة. لم أكن أعرف بالضبط ما الذي يمكن

أن أكتبه. هل يمكن أنهي هذا الكتاب خلال شهور، أم أنني سأقوم بالتخطيط لشيء ما. لكن ما حدث أنني امتلكت الإثنين معاً، ذلك أنني ما أن جلست إلى كومبيوتري وفتحته، حتى هبط علي شيء ما، كأنني حبلى بشيء ما، حبلى بفيل، كان هناك شيء ما ينمو معي لوقت طويل، بعد ذلك حين حاولت أن ارتاح وفتح نفسي للكتابة، جاء الكتاب الحقيقي. لقد حاولت كتابة الجملة الأولى وأنا في حالة غيبوبة، كما لو أن شخصاً آخر يكتب من خلالي. تلك الجملة هي التي تقرر عادة الكتاب بالكامل. إنها الباب الذي يفتح على أرض مجهولة يجب علي أن أكتشفها من خلال شخصياتي. وشيئاً فشيئاً تبدأ القصة بالكشف عن نفسها رغماً عني. هذا هو ما يحدث. أنا لست من ذلك النوع من الكتاب الذين يضعون خطوطاً عامة لكتاباتهم، ويتحدثون عما يكتبونه لأي إنسان، أو يقرأون أجزاء من هذه الكتابات للآخرين. إلى أن أنتهي من المخطوطة الأولى، وهذه المخطوطة يمكن أن تستغرق عدة شهور، وهي في العادة طويلة جداً، لا أعرف شيئاً عن الكتاب الذي أكتبه. كل ما أفعله أنني أجلس كي أكتب قصتي. حين أعتقد أنها قد انتهت، أقوم بطباعتها، وأقرؤها للمرة الأولى، في تلك اللحظة أعرف عم تتحدث هذه القصة، وأبدأ بإزالة أي شيء لا علاقة له بها.

س: ما هي النصيحة التي توجهينها للكتاب الشباب الطموحين؟

ج : الكتابة مثل التمرينات للرياضيين. هناك الكثير من التمرين والعمل الذي لا يراه أحد من أجل المنافسة. الكاتب بحاجة لأن يكتب كل يوم. تماماً كما يحتاج الرياضي إلى تدريب. الكثير من الكتابة ربما يكون بلا فائدة، ولكن لا بد من عمله. أنا دائماً أقول لطلابي الصغار، إنه يجب عليهم أن يكتبوا صفحة واحدة على الأقل كل يوم. وفي نهاية العام يكون لديهم 360 صفحة جيدة على الأقل، وهذه الصفحات هي التي تصنع الكتاب.

وأنا لا أترك أحداً يشاركني في عملية الكتابة أبداً. وحين تنتهي المخطوطة، يمكن أن أريها لمجموعة قليلة جداً من الناس، لأنني أثق بغريزتي ولا أريد لعدد كبير من الأيدي أن تمتد إلى كتاباتي.

س: لدي مخطوطة، وأسألك إن كان بإمكانك قراءتها ومساعدتي على نشرها؟

ج: أنا آسفة جداً، لا أستطيع قراءة المخطوطات، لأنه لا يوجد لدي الوقت الكافي لذلك، ولأنه توجد بعض الأخطار في فعل ذلك، كما أنني لا أستطيع نشر هذه المخطوطات. كنت أتمنى لو أنني أملك مثل هذا النوع من السلطة. صناعة النشر، خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية معقدة جداً. ومن خلال تجربتي من المستحيل عملياً أن تستطيع النشر دون وجود وكيل إذا لم تكون من الأسماء المشهورة. لذلك من المفيد الحصول على وكيل لاستشارته في مجال الكتب التي تنشر سنوياً مع كل وكلاء الكتاب. والرجوع إلى الكتب التي توثق ذلك، مثل «وكلاء الأدب» لمايكل لارسن، أو «دليل وكلاء الأدب» لدون بويز للتعرف على القليل مما ينشر هنا. ويمكنك العثور على هذه الكتب في مكتبتك المفضلة أو في مخازن الكتب. وإذا أردت أن تطلب بعضاً من هذه الكتب عن طريق البريد أو الإيميل يمكنك الاتصال بـ:

Book Passage Books"
51 Tamal Vista Blvd.
Corte Madera, CA 94925
(0960-927 (415

---

* المصدر: موقع الكاتبة ايزابيل ايندي.

حرية

شعر: پول إيلوار

ترجمها عن الفرنسية: د. وائل الربضي

إهداء إلى روح الشاعر العربي الكبير محمود درويش.

على دفاتر مدرستي

على مقعدي على الأشجار

على الرمل على الثلج

أكتبُ اسمكِ

على كل الصفحات المقروءة

على كل الصفحات البيضاء

على الحجر على الدم على الورق أو على الرماد

أكتبُ اسمكِ

على الصور المذهبة

على أسلحة المقاتلين

على تاج الملوك

أكتبُ اسمكِ

على الغاب على الصحراء

على الأعشاش على الزهور الصفراء

على صدى طفولتي

أكتبُ اسمكِ

على عجائب الليالي

على خبز الأيام الجميلة

على الفصول المتناغمة

أكتبُ اسمكِ

على ثنايا سمائي الزرقاء

على شعاع الشمس المنعكس في بركة خضراء

على القمر الساكن في أعماق البحيرة

أكتبُ اسمكِ

على الحقول على الأفق

على أجنحة العصافير

على طاحونة الأشباح

أكتبُ اسمكِ

على كل نفحة فجر

على البحر على السفن

على الجبل المجنون

مترجم أردني.

أكتبُ اسمكِ

على زبد الغيوم

على علق العاصفة

على المطر الكثيف الباهت

أكتبُ اسمكِ

على الأشكال المتلألئة

على أجراس الألوان

على الحقيقة الجسدية

أكتبُ اسمكِ

على الدروب اليقظة

على الطرق الممتدة

على الساحات المكتظة

أكتبُ اسمكِ

على المصباح المنير

على المصباح المطفأ

على بيوتي مجتمعة

أكتبُ اسمكِ

على الثمرة المقسومة إلى نصفين

على المرآة وعلى غرفتي

على سريري وعلى الصَدفة الخالية

أكتبُ اسمكِ

على كلبي النهم الحنون

على آذانه المتنبهة

على قوائمه الخرقاء

أكتبُ اسمكِ

على عتبة بابي

على الأشياء البسيطة

على موج النار المباركة

أكتبُ أسمكِ

على كل جسدٍ ممنوح

على جباه أصدقائي

على كل يد ممدودة

أكتبُ اسمكِ

على نافذة المفاجئات

على الشفاه الرقيقة

على ما هو أبعد من الصمت

أكتبُ اسمكِ

على مآويَّ المدمرة

على مناراتي المنهارة

على جدران ضجري

أكتبُ اسمكِ

على الغفلة بلا رغبة

على العزلة العارية

على درجات الموت

أكتبُ اسمكِ

على العافية العائدة

على المخاطرة الضائعة

على الأمل بلا ذاكرة

أكتبُ اسمكِ

وبإرادة الكلمة

سأبدأ حياتي

ولدت لكي أعرفكِ

لكي أسميكِ

حرية

كان الشاعر الفرنسي بول أيلوار أحد مؤسسي تيار السريالية مع الكاتب الكبير أندريه بروتون، والشاعر لويس أراغون. وسرعان ما ترك الشعر الذي يولد من اللاشعور لكي يُعنَى بالكلمة الواعية المحسوسة، ويطورها ويضفي عليها من أحاسيسه الجياشة، واستمر بتغذية أشعاره الجديدة بالصور الخيالية.

ولما سقطت فرنسا تحت الاحتلال النازي انضم إلى المقاومة وكان له الأثر الأكبر في إعلاء صوتها، فقد كان سيفَها الصارم، ورصاصتها التي لا تحيد عن الهدف، وعندما فرغ من تأليف قصيدته «حرية»، وانتشرت بين المقاومين، غدت هذه القصيدة بمثابة المحرك ووثيقةً سريةً لروح المقاومة الفدائية، للتخلص من الاستعمار تمنع السلطات الألمانية تداولها وتحارب كل من تغنى بها ممن كانت تسميهم بالخارجين عن القانون أو بالإرهابيين.

في عام 1895 ولد الشاعر الفرنسي بول إيلوار في مدينة سان دوني، إحدى ضواحي باريس، وتوفي عام 1952. والحقيقة أن اسم بول إيلوار هو اسم مستعار عرف به الشاعر في الأوساط الأدبية، وأما اسمه الحقيقي فهو أوجين ڤراندل. تأثر في أثناء مراهقته بشعراء مدرسة الاجماعية، التي كانت تقوم على أن من واجب الفنان المبتكر أن يعبر عن الحياة الجماعية، ومن ممثلي هذه المدرسة جول رومان في فرنسا ودوس باسوس في أمريكا. وقد أجبر المرض الشاعر على التوقف عن الدراسة، وقطف مبكراً انطباعات تركت بصماتها على أحاسيسه التي كانت تتأرجح بين صور البؤس وصور السعادة، حتى كشفت له هذه المتناقضات عن تناغم خصب جداً يلون أشعاره.

ويمكننا أن نسميه أيضاً بشاعر المرأة إذ أنه ما من قصيدة كتبها إيلوار إلا وللمحبوبة حضور منير يزين كل بيت بها. فنرى نساءه اللواتي أحببهن وتزوجهن. فهذه « ڤالا» وتلك «نوش» وثالثة «دومينيك». وكتب العديد من الدواوين متغنياً بجمالهن، منها: «عاصمة الحزن» في عام 1926 «الحب» في عام 1929 و«العيون المبدعة»، وهي عبارة عن أناشيد يملؤها الهيام بحضور المرأة المشرق معتبراً إياها الوسيط بين الإنسان والطبيعة. ولكن يمكننا أن نسميه أيضاً بشاعر الثورة والثوار إذ أن أشعاره أصبحت في أثناء المقاومة ضد الاحتلال قنابل تتفجر بالأعداء، وكلماته رصاصاً يشدو أمجاد المقاتلين ويثير حماستهم. وفي ديوانه الذي اسماه «شعر وحقيقة» الذي ضم العديد من القصائد الثورية، بكى فيه على باريس خاضعة للاحتلال النازي، ومجّدها حرة أبية. وقصيدة «حرية» هي الأنشودة التي افتتح بها هذا الديوان، وقد اخترتها من هذه القصائد، لأنها أجملها ولأنها باكورة أشعار المقاومة كما سماها البعض، وهي تتناسب والوضع الذي يعيشه الإنسان العربي اليوم، وهو بأمس الحاجة لما هو أغلى من الحياة: الحرية.

ثلاث قصائد

شعر: فليسيانو سانشيز شان

ترجمها عن الفرنسية: د. وليد السويركي

شعبي

شعبي،
شعبي شيخٌ
جاثٍ
تحت شجرة سيبيا*
حاملاً إناء القرع الأحمر الكبير
ليقدّم الماء البارد للمسافر،
و حقيبته الملأى بخبز الذرة
ليسدّ جوع الغرباء
آهٍ لشعبي!
كم مرّة رأيتُه ينسى جراحه
ليداوي آلام الآخرين؛
حمَل شعبي للعالم
غناءَ الطيور،
خضرة الغابات،
وعبق أرضه النديّة العذبَ
حين تلقّى هبة الربّ شاك**،
ولم يطلب لقاء ذلك سوى ابتسامة
لو أنّه يستطيع فقط
أن يرسم على وجهه
حكايةً جديدة مختلفة؛
سعيدٌ أنا
بريشة طائر الكوتزال في يدي
لأنها لا تطلق الرصاص،
وانما تكتب فقط الحكايات والأحلام الصغيرة
التي منحتنا الحياة لآلاف السنين
شعبي،
شعبي شيخٌ
جاثٍ في ظلّ الأمّ سيبيا.

صمت الحجارة

كم يوجعني صمت الحجارة
التي تملأ دربي،

باحث ومترجم أردني.

الحجارة الضاربة في القدم ،
بالغة الفطنة
ومع ذلك
مطبقة الصمت
هي التي شربت قطرة المطر
التي سقطت من أصابعي ،
هي التي تعرف صدى خطواتي الليليّ
لماذا تكتم ألمها؟
يعبر العالم على صفحتها
ولا أسمع صرخة ألم وحيدة
كم يوجعني صمت الحجارة
التي تملأ طريقي !

ريح الجنوب

ألا لا تلمسنّ أحداً هذي الريح
الحارّة إذ تهبّ من الجنوب،
أنظر لدخانها يعلو
فوق تراب أرضي
مثل إعصار هائج
ألا لا تلمسنّ أحداً هذي الريح
التي تقتلع نفسها من الأرض
إنّها ريح الجنوب
تتلو نشيدها؛
نشيد الموت
لقد ألفته في سمعي
هي أشبه بعندليب يجرّب في شباط
أغنيته الربيعيّة
تحت أخضر أوراق السنديانة الكثيف
ا تهتزّ لأنغامه العذبة
إنّها تنغّم صوتها
ريح الجنوب التي تنتظر اللحظة المواتية
لتبثّي غناءها.

---

* شجرة عظيمة يقدسّها شعب المايا وينسج حولها الكثير من الحكايات والمعتقدات و منها أنها «سلّم الله حين يهبط لزيارة الأرض» وأنّ الآلهة بعد خلق العالم قد وضعوه على قمة هذه الشجرة الأم قبل أن يذهبوا للاحتفال بصنيعهم.

** إله المطر عند المايا والتولتيك.

فليسيانو سانشيز شان: من مواليد1960 في مقاطعة يوكاتان المكسيكية. شاعر وناثر بلغة المايا، يترجم نصوصه بنفسه إلى الإسبانية.نشر العديد من نصوصه في مجلات ودوريات مختلفة في المكسيك والولايات المتحدة .له عدة مجموعات شعرية منها: «أحلام سبعة» ، بالإضافة إلى عدة مسرحيات للأطفال. فازت مجموعته «شرائح حياة» بجائزة Itzamna للأدب المكتوب بلغة المايا.

الترجمة عن الفرنسية والمصدر هو مجلة
Action Poetique .2002/2001
العدد165 شتاء

ابن الآخرين

قصة : جلال آل أحمد

ترجمها عن الفارسية : علي زائري

ماذا كان بمقدوري أن أفعل؟ و زوجي قد رفض أن يبقيني على ذمته وطفلي معي. إن الطفل لم يكن ابنه وإنما كان من زوجي السابق الذي طلّقني ورفض أن يرعى الطفل. لو كانت امرأة أخرى مكاني، أترى ماذا كانت ستفعل؟ كان عليّ أن أعيش حياتي، فإن طلّقني هذا الزوج أيضاً، فماذا سيكون مصيري؟ إذن، كنت مضطرة إلى التخلّص من الطفل. امرأة ساذجة مثلي لا يخطر ببالها حلّ ما عدا هذا. لم أكن أعرف مكاناً، كما لم أجد حلّا آخر؛ ذلك لا يعني أنني لم أكن أعرف تماماً مكاناً أضعه فيه؛ فقد كنت أعلم أنه بإمكاني تسليم الطفل إلى دار الأيتام أو أي مكان لعين آخر، ولكن كيف لي التأكد من أنهم سيقبلون طفلي؟ كيف كان بإمكاني أن أطمئن إلى أنهم لن يماطلوني أو لن يفضحوني؟ كيف كان لي التأكد من أنهم لن يتهموني أنا وطفلي، ولا يُسندوا إليّ وإلى طفلي ألف تهمة وتهمة؟ كيف لي التأكد؟ لم أرد لهذه المشكلة أن تحل بهذا الشكل؛ أردت أن تنتهي بسلام.

مساء ذلك اليوم الذي انتهيت فيه من المشكلة، رجعت إلى البيت وشرحت ما قمت به لأمي وجيراننا. لا أدري أية واحدة منهنّ قالت: «يا مره! كان عليك أن تسلّميه لدار الأيتام أو أي حضانه»، فردّت عليها أمي فوراً: «ليش كنتِ بتفكري إنهم رح يقبلوه؟ هه!»، مع أنني فكّرت في هذا الموضوع إلا أن خوفاً عصر قلبي وتساءلت في سري: يا مره! رحتي إلهم ورفضوا يقابلوكِ؟ ثم قلت لأمي: «يا ريتني عملت هيك». لكنني لم أكن أعرف شيئاً. لم أكن متأكدة بأنهم يقبلون لقائي، وكذلك كان الوقت متأخراً. حلّت هموم كثيرة ضيفةً على قلبي بعد كلام الجارة. تذكّرت حلاوة كلام ابني. لم أعد أتحمل، فأجهشت بالبكاء أمام الجيران. ما أسوأ ذلك! سمعتُ بأن إحدى النساء قالت هامسة: «ابتبكي! مش تستحي على حالها!». ساعدتني أمي مرة أخرى وتعاطفت معي. كانت أمي محقة. فأنا في بداية شبابي؛ فلماذا أُحْرَم لأجل طفل صغير؟ خاصة أن زوجي لا يقبلني والطفل معي، والآن أصبح عندي متسع من الوقت لأنجب ثلاثة أو أربعة أطفال. صحيح أنه كان طفلي الأول والوحيد ولم يجب عليّ أن أقوم بذلك إلا أنه فات الأوان، فما الجدوى من التفكير في الموضوع؟ أنا لم أكن مجنونة كي أقوم بهذا الفعل وإنما زوجي أرغمني على ذلك. الحق كان معه عندما قال لا يريد أن يرى ابن رجل آخر في بيته، وأنا عندما أنصفت في الأمر، شاطرت زوجي رأيه؛ هل كنت مستعدة بأن أحب أطفال زوجي كأطفالي أم أعتبرهم طفيليّين؟ أم أعتبرهم زائدين على مائدتي؟ زوجي أيضاً يرى الأمر هكذا؛ فهو كان محقاً بأن لا يتحمل ابني؛ ليس ابني وإنما ابن فحل حمار آخر – على حد تعبيره – على مائدته. نحن طوال اليومين اللذين عشنا

مترجم إيراني.

فيهما سويا، كنا نتحدث عن الطفل فحسب. وفي الليلة الأخيرة تحدثنا كثيراً، لا يعني أننا تحدثنا كثيراً وإنما هو تحدّثَ عن الطفل وأنا صاغية. وقلت له في النهاية : «طيّب! شو أسوي؟» زوجي لم يقل شيئاً، فكّر قليلاً ثم قال: «أنا ما بعرف شو تسوي. سوي أي إشي، أنا ما بدي أشوف فضلات جحش ثاني على طاولتي». لم يقترح عليّ حلّا. تلك الليلة لم ينم بجانبي كأنه كان غاضباً منّي، كانت الليلة الثالثة في حياتنا المشتركة إلا أنه كان غاضبا منّي. أنا كنت أعلم أنه يريد أن يغيظني لكي أغلق ملف الطفل في أقرب الوقت. وفي الصباح قال وهو يهم بالخروج من البيت: «بس أرجع الظهر، ما بدي أشوف الطفل، ديري بالك !». وأنا وقتئذ فهمتُ ما عليّ فعله.

والآن كل ما أفكّر في الموضوع، لا أستطيع أن أفهم كيف رضيتُ بهذا الأمر! ولكن الأمور خرجت عن سيطرتي. لبستُ عباءة الصلاة ملاءتي وأخذت بيد الطفل وخرجنا من البيت بعد خروج زوجي. كان عمر طفلي حوالي ثلاث سنوات، كان قادراً على المشي جيداً. ولكن السيئ في الموضوع هو أنني هدرتُ عليه ثلاث سنوات من عمري. كان هذا أتعس ما في الأمر؛ فقد انتهى زمن السهر عليه، والمعاناة في العناية به كل ليلة وأتعاب أخرى، وبدأت فترة الراحة للأم توّاً، لكني كنت مرغمة على تنفيذ ما خطّطت له.

اصطحبته إلى محطة السيارات. كنت قد ألبسته أحذيته وأجمل ملابسه؛ بدلة زرقاء صغيرة اشتراها له زوجي السابق في أواخر حياتنا المشتركة. عندما كنت ألبسه ثيابه سألت نفسي «يا مره ! ليش بتلبسيه ملابسه الجديدة؟» ولكن قلبي لم يطاوعني، لم أعد بحاجة إليها؛ فإذا أنجبنا طفلاً فعلى زوجي أن يشتري له الملابس. ألبسته ثيابه، ومشّطتُ شعره. أصبح جميلاً للغاية. أخذت يده بيدي ومسكتُ بيدي الأخرى عباءتي حول جسدي ومشيت رويداً رويداً. لم يعد ضرورياً أن أشتمه كي يمشي أسرع. كانت آخر مرة أخذتُ فيها بيده ذاهبين إلى الشارع، طلب مني في مكانين أو ثلاثة أن أشتري له «نمنم»(1). قلت له: «أولا بنركب السيارة وبعدين بشتري إلك نمنم». أتذكر أن ذلك اليوم كباقي الأيام كان يسألني كثيراً. كان ثمة حصان علقت رجله في فتحة للصرف الصحي على الطريق واجتمع الناس حوله. ألحّ عليّ إلحاحا شديدا بأن أرفعه لكي يتمكن من مشاهدة الحصان، وقد رفعتُه فشاهدَ الحصانَ الذي كلمت يده وأخذت تنزف. عندما وضعتُه على الأرض قال بلثغته المعتادة: «ماما ايدو واوه» . قلت له: «نعم حبيبي. هو ما انتبه لكلام مامتو وانجرحت إيدو». مشينا إلى محطة السيارات ببطء، كان بداية الدوام والسيارات مزدحمة. انتظرت حوالي نصف ساعة حتى تمكّنت من ركوب السيارة. كان ابني منزعجا يتململ، وأنا بلغ مني التعب. ضقت ذرعاً من كثرة أسئلته. سألني مرتين أو ثلاث: «سو صال ماما؟ ليس السياله ما إجت؟ بدي أشتلي نمنم». فقلت له مرة أخرى بأن السيارة ستأتي حالاً، كما قلت له بعدما جاءت السيارة، سأشتري له المأكولات. أخيراً استقللت حافلة خط رقم (7) وكان يتكلم ويسألني طول الطريق إلى أن نزلنا في ميدان «الشاه». أتذكّر بأنه سألني مرة: «ماما وين لايحين». لا أدري لماذا تلقائيا دون أن أنتبه قلت له: «بدنا انروح عند أبوك». نظرَ طفلي إلى وجهي قليلا ثم سأل: «ماما أيّ واحد؟» نفد صبري، فقلت: «حبيبي قديش بتحكي!، ما رح اشتريلك نمنم إذا بتحكي كثير». والآن يهبط قلبي بألم وأشفق عليه. مثل هذه القضايا تقطّع نياط القلب أكثر؛ لماذا حطّمت قلبَ طفلي في اللحظات الأخيرة؟ عندما خرجنا من البيت، عاهدت نفسي ألا أغضب حتى نهاية الأمر ولا أضربه ولا أشتمه وأتصرف معه بحنية، والآن الحزن يعصر قلبي؛ لماذا أسكّته هكذا؟ التزم ابني الصمت وبدأ يتحدث مع مساعد السائق الذي كان يداعبه ويمعّر وجهه، فكان غارقا في الكلام والضحك معه،

ولكني لم أكن منتبهة إلى الرجل ولا إلى ابني الذي كان ينظر إليّ بين الفينة والأخرى. طلبت من السائق أن ينزلنا في ميدان «الشاه». عند النزول، كان ابني مازال يضحك، و كان الميدان مزدحماً ومليئاً بالحافلات وأنا ما زلت خائفة من القيام بذلك الفعل. مشيت فترة ربما استغرقت نصف ساعة. قلّ عدد الحافلات. ذهبت باتجاه الميدان، أخرجت فكّة وأعطيتها لطفلي، حدّق بي ابني حائراً. لم يكن قد تعلّمَ أخذ النقود بعدُ، ولم أكن أدري كيف يمكنني تفهيمه الموضوعَ. في زاوية من الميدان كان بائع بذور القرع ينادي الناس للشراء منه، أشرت إلى ذلك الرجل بإصبعي وقلت لابني: «خذ الفكة بدي أشوفك بتعرف تشتري لحالك ولا لا». نظر طفلي إلى النقود ثم قال: «ماما تعالي اشتري معي». قلت له: «لا. بدي اقف هون وراقبك. روح بدي أشوفك بتعرف تشتري لحالك؟». نظر إلى النقود مرة أخرى و كأنه كان مترددا. ولم يكن يعلم كيف يمكنه الشراء؛ لم أعلّمه مثل هذا العمل من قبل. حدّق إليّ. يا لها من نظرة! كأن قلبي احترق في تلك اللحظة وجداً وساءت حالتي، كدت أتراجع عن فعلتي. بعدما تحرّك ابني نحو البائع، هربت فوراً؛ من تلك اللحظة إلى الآن حتى ذلك اليوم الذي بكيت أمام الجيران، لم يقبض قلبي هكذا ولم تسوء حالي إلى هذه الدرجة. كادت طاقتي تنفد. يا لها من نظرة عجيبة! ظلّ ابني حائراً كأنه لم يزل يريد أن يسألني شيئا. لا أعرف كيف سيطرتُ على نفسي. أشرت إلى بائع البذور مرة أخرى قائلة: «روح يا حبيبي ، أعطيه الفكه وقله بدي بذور، إنت بس روح، شاطر». نظر ابني إلى البائع وقال لي كالأوقات التي كان يتململ فيها ويبكي: «ماما أنا ما بدي بذور أنا بدي دبيب». ها قد هبطت المسكنة على رأسي من كل صوب، لو كان ابني يماطل أكثر أو يبكي قليلاً لكنت أنصرفت عن هذا العمل، إلا أنه لم يبك. أصبحت غاضبة وطفح بي الكيل؛ صرخت في وجهه: «عنده دبيب كمان، روح واشتري أي شي بدك ياه، بس روح». رفعته على الجهة الأخرى من ساقية الشارع الجارية بمحاذاة الرصيف ووضعته على الأسفلت وسط الشارع، ووضعت يدي على ظهره ودفعته قليلا قائلة: «يالله روح! رح نتأخّر.»كان الشارع فارغاً، ولم تكن فيه حافلة أو عربة لتدهس ابني. سار قليلاً ثم عاد وقال: «ماما. عنده دبيب كمان؟» قلت له: «آه يا عمري. إنت احكيلو بدي دبيب «عشرة شاهيات». فذهب. وما إن وصل إلى منتصف الشارع حتى زمّرت سيارة فارتجفتُ خوفاً؛ قفزت إلى منتصف الشارع تلقائيا واحتضنته؛ ثم ركضت نحو الرصيف واختبئت بين الناس. كنت أتصبب عرقاً، وألتقف أنفاسي بصعوبة. قال ابني: «شو صار ماما» قلت: «ما في إشي يا روحي، هم بسيروا في الشارع بسرعه وأنت بتمشي على مهلك ، قربوا يدعسوك». كدتُ أجهش بالبكاء عندما قلت له هذا الكلام. قال ابني وهو في حضني: «نديلني على الأرض، بدي ألوح بسلعة». لولا هذا الكلام لنسيت لماذا جئت هنا، إلا أن كلامه ذكّرني بالموضوع. ما جفّفت دموعي بعد حتى تذكرت العمل الذي جئت لأجله. تذكّرت زوجي الذي كان سيغضب مني. قبّلت ابني، وهذه كانت آخر مرة أقبّل وجهه ثم وضعته على الأرض وقلت في أذنه:« روح بسرعه؛ رح تيجي السيارة».

مازال الشارع فارغاً، وهذه المرة تحرّك ابني أسرع، كان يخطو خطواته على عجلة خشيت مرتين أو ثلاث بأن تلتوي أرجله ببعضها ويسقط أرضاً. عندما وصل إلى الجهة الأخرى من الشارع، استدار ونظر إليّ. تأبّطتُ أطراف عباءتي وبدأت أمشي. لمّا نظر إليّ ابني تجمّدتُ في مكاني. صحيح أنني لم أكن أريد أن يفهم بأني أغادره إلا أن هذا لم يكن سبب تجمدي في مكاني، أصبحت كاللّص الذي يقبضون عليه عند السطو؛ تجمدت في مكاني ويداي كانت تحت إبطي؛ كتلك المرة التي كنت أبحث جيوب زوجي – أقصد زوجي السابق – وإذا به

دخل عليّ. تجمّدتُ كتلك اللحظة، تصببتُ عرقاً مرة أخرى، نكّست رأسي أرضاً وعندما رفعت رأسي أخذ ابني يسير نحو البائع وكان على وشك الوصول إليه. انتهت مهمتي؛ وصل ابني إلى الجهة الأخرى من الشارع سالماً. منذ ذلك الوقت كأن لم يكن عندي طفل، آخر مرة نظرتُ إلى ابني كأني أنظر إلى ابن أناس آخرين؛ كأني أنظر إلى طفل صغير وحلو للآخرين، كما يستمتع الإنسان بالنظر إلى أطفال الآخرين، كنت أستمتع بالنظر إليه. التحقت بالناس السائرين في الرصيف. انتابني خوف رهيب، كدت أتجمد في مكاني خوفاً، كنت خائفة من أن يراني أحد ما، انتصب شعر جسدي من هذه الفكرة وبدأت أمشي أسرع. عندما تجاوزت زقاقين كنت أريد الانعطاف إلى أزقة فرعية وأهرب، أوصلت نفسي إلى مدخل زقاق، وإذا بسيارة أجرة تقف ورائي. ظننت بأنه كُشف أمري والآن سيفضحونني. كنت أرتجف حتى تسربت الرعشة إلى داخل عظامي. ظننت أن الشرطي الذي كان واقفا على التقاطع قد راقبني والآن استقل سيارة الأجرة ونزل ورائي ليقبض عليّ. لا أدري كيف نظرتُ خلفي فراودني شعور بالإطمئنان؛ دفع ركّاب السيارة أجورهم وانصرفوا. تنفستُ الصعداء وخطرت ببالي فكرة، لا أعرف كيف صعدتُ إلى سيارة الأجرة وأغلقت الباب بقوة، تململ السائق وانطلق. ظلّ طرف من عباءتي عالقاً في باب السيارة. عندما ابتعدتِ السيارة وهدأتْ نفسي ، فتحت الباب بهدوء وخلصت طرف عباءتي منه ثم أغلقت الباب مرة أخرى. اتّكأت على الكرسي وتنفست الصعداء.

وفي الليل، لم أتمكن من انتزاع أجرة السيارة من زوجي.

«جلال آل أحمد» هو أحد روّاد النثر الفارسي الحديث، وُلد عام 1923 في طهران. كان والده عالماً دينياً فيتمنّى أن يصبح ابنه من رجال الدين، إلا أن جلال مال إلى الأدب وحصل على شهادة الماجستير في الأدب الفارسي من جامعة طهران. ثم التحق ببرنامج الدكتوراه في جامعة طهران ولكنه ترك الدراسة قبيل التخرج. تزوج عام 1950 من «سيمين دانشور» الروائية الإيرانية الشهيرة. استخدم «جلال آل أحمد» أسلوب الكتابة العامية في النثر بلغة سلسة، وهذا الحس هو ما يميّز كتاباته عن غيره من المؤلفين؛ الأمر الذي أدّى إلى ذياع صيته بسرعة. فتُرجمت معظم آثاره إلى اللغات الأخرى كالإنجليزية، والفرنسية، والعربية وغيرها من اللغات. توفّي آل أحمد عام 1969 في أسالم، منطقة ريفية في شمال إيران، داخل كوخ بنى معظمه بيده، ودفن في مسجد فيروز آبادى. من رواياته: مدير المدرسة، نون والقلم، خلايا النحل، لعن الأرض، شاهد قبر. كما له مجموعات من القصة القصيرة وكذلك ترجم عدد من الأعمال الأدبية البارزة إلى اللغة الفارسية، منها: المقامر فيودور دوستويفسكى، الغريب ألبير كامو، الأيدى القذرة لجان بول سارتر، العودة من الاتحاد السوفييتى لاندريه جيد، وحيد القرن ليوجين يونسكو. وكذاك، يُعدّ «جلال آل أحمد» من أبرز المفكّرين الإيرانيين، وله آثار مهمة في هذا المجال وأشهرها كتاب «الابتلاء بالغرب» الذي حُظي بإقبال كبير وتُرجم إلى عدد من اللغات منها العربية.

الهوامش:

1- قصد بها المؤلف كلمة «مأكولات» باللهجة العامية وهي ترجمة لكلمة «قاقا» في النص الأصلي (مترجم).

متابعات:

- مصطلحات أساسية في اكتساب اللغة الثانية
- الحب بين العقل والهوى
- موسى حوامده بين الروح والجسد.. وإسقاطات الموت
- "حوض مالح" بين تعدد التقنيات.. وبنية الحدث الروائي
- مسرح الفرجة في الأردن

مصطلحات أساسية في اكتساب اللغة الثانية (1)

تأليف: بِلْ فانباتِن و أَلِساندرو بِناتي

قراءة: أ.د وليد العناتي

مهاد

يعد هذا الكتاب واحدًا من سلسلة كتب متخصصة تصدرها دار CONTINUUM في بريطانيا ، وهي سلسلة من الكتب الإصطلاحية تعتني بتقديم المصطلحات الأساسية والرئيسية في عدد من العلوم اللسانية وفروعها المتخصصة؛ قصدًا إلى تعريف القراء المبتدئين والمهتمين بهذه الحقول بأبرز المصطلحات ومفاهيمها وأصحابها ومنزلتها في مجالها وحقلها المتخصص، ومن أهم إصدارات السلسلة:

Allott. N. (2010). Key Terms in Pragmatics. Continuum International Publishing Group. London.

Duranti.Alessandro (ed).(2001). Key Terms in Language and Culture. Blackwell Publishers. Oxford. UK

Ellece.S. and Paul Baker. (2011). Key Terms in Discourse Analysis. Continuum International Publishing Group. London.

وأحسب أن مراجعة هذا الكتاب وقراءته تمثلان إضافة نوعية مهمة للمشتغلين باللسانيات التطبيقية العربية والباحثين في حقل اكتساب اللغة الثانية وتعلمها، وهي تمثل مدخلاً مهمًا ودليلاً للمشتغلين بحقل تعليم العربية لغير الناطقين بها؛ وإنما كان ذلك لأن الكتاب باللغة الإنجليزية ولم تصله يد المترجم العربي حتى الآن.

أهمية الكتاب:

أحسب أن لهذا الكتاب منزلةً مهمة في حقل اكتساب اللغة الثانية(2)؛ ذلك أنه:

يحتوي على عدد كبير من الدراسات والبحوث المتخصصة في حقل اكتساب ل2 موثَّقة توثيقًا دقيقًا ودالاً، وهو لا يقتصر على إثبات هذه الدراسات وإنما يتجاوز ذلك في كثير من الأحيان إلى إثبات نتائج الأبحاث وخلاصاتها.

يشبه أن يكون موسوعة مُيَسَّرَةً في حقل اكتساب ل2 ؛ فهو يستوعب معظم النظريات الموضوعة في هذا الحقل، والأعلام الذين اشتغلوا فيه، وأهم المصطلحات التي تُتداول في هذا المجال.

يحاول تلمس الجذور الفكرية لكل مصطلح في مرجعياته الأولى أكانت لسانية أم اجتماعية أم نفسية.

منهج الكتاب

يمكن القول إن المؤلِّفين اتخذا مسارين منهجيين:

المسار الأول اتبعه الباحثان في عرض القضايا الأساسية التي تمثل القسم الأول من الكتاب؛ وفيه عُرِضت القضية على اختلاف وجهات النظر والمناهج فيها على هيئة عنوانات فرعية قصيرة، ثم انتهى الباحثان إلى « التقييم»؛ تقييم الآراء والاتجاهات المختلفة.

◄ باحث وأكاديمي أردني.

أما المسار الثاني فقد اتبعه الباحثان في معالجة القسم الثاني من الكتاب وهو المصطلحات الأساسية؛ فقد بُدئ بتعريف المصطلح وبيان وجهات النظر المختلفة فيه إنْ كانَ ثمَّةَ، ونسبة المصطلح إلى واضعه، وتوثيقه تاريخيًا أو مرجعيًا بالدلالة على المصدر الذي ورد فيه، وبعد ذلك يذكر أهم المشتغلين بموضوع المصطلح من العلماء والباحثين.

وقد نبَّه المؤلفان في تعريفهما بالكتاب إلى قضية منهجية داخلية مفادها أن المصطلح غامق اللون يشير إلى أن المصطلح وارد في هذا الكتاب ويمكن الرجوع إليه وفق ترتيبه الهجائي. وكذا القول في القضايا المطبوعة باللون الغامق؛ فإذا وردت عبارة « انظر: ما هي حالة البدء؟» فإن هذا يعني أن هذه المسألة نوقشت في تلك القضية..هكذا.

بنية الكتاب:

تستقيم بنية هذا الكتاب في العناصر التالية:

القسم الأول: المقدمة

تضمنت مقدمة الكتاب مجموعة من القضايا جاءت على هيئة عنوانات فرعية هي:

- ما هو اكتساب اللغة الثانية؟
- تاريخ موجز لاكتساب اللغة الثانية.
- اكتساب اللغة(2) وتعليمها.
- تعريف بالكتاب.

ففي مدخل (ما هو اكتساب اللغة الثانية؟) يعرض المؤلفان لعدد من تعريفات مصطلح اكتساب اللغة الثانية(SLA)؛ إذ هو حقل بحثي يعتني بدراسة كيفية ابتداع نظام لغة جديدة إنتاجًا واستقبالاً.

ويورد الباحثان أن بعض العلماء يفرِّقون بين تعلم لغة أجنبية واكتساب لغة ثانية، ومؤدى التفريق أنَّ التعلم يحدث في سياق رسمي وداخل غرفة الصف؛ فهو عمل مخطط ومنظم ومقصود يُقْبِل عليه المتعلم راغبًا ولهدف معين.، أما الاكتساب فإنه يتصل بامتلاك نظام ل2 على نحو غير واعٍ ولا مقصود نتيجة التعرض لتلك اللغة في بيئتها الطبيعية؛ أيّ في مواقفَ سوى التعليم الرسمي.

وتأسيسًا على ذلك فإن أسئلة الاكتساب الرئيسية هي: كيف يستدخل المتعلمون نظام لغة أخرى؟ وكيف يمكنهم الاستفادة من ذلك النظام اللغوي في الإنتاج والاستقبال؟

والحاصل أنَّ ثمة علاقة وطيدة بين اكتساب اللغة الثانية وتعليمها وتطبيقاتها التربوية، وهذا ما سيناقش في جزء لاحق من المقدمة.

أما في مدخل (تاريخ موجز لاكتساب اللغة الثانية) فإن الباحثين يؤرخان لأبحاث اكتساب ل2. يمكن القول إن التأريخ المعاصر لأبحاث اكتساب اللغة الثانية تعود جذوره إلى بحثين، هما:

- بحث» س.بي. كوردر» : دلالة أخطاء المتعلمين» الذي نشره عام 1967 (3). وفيه رأى كوردر أنه لا يمكن التقدم في تعلم اللغة الثانية إلا إذا عرفنا ما الذي يجتلبه المتعلم معه إلى عملية الاكتساب. وقد انتهى كورد إلى القول إن هؤلاء المتعلمين يأتون إلى مهمة الاكتساب وهم مزودون بأشياء داخلية، كالطفل، تساعدهم على اكتساب اللغة الثانية.

- بحث « لاري سلنكَر»: اللغة البينية/ المرحلية»(4). وفي هذا البحث رأى سلنكر أَن متعلم اللغة الثانية يمتلك نظامًا لغويًا داخليًا يستحق الدراسة منفرداً؛ إذ هو ليس نموذجاً فاسدًا ومنحرفًا عن اللغة المتعلمة، وقد سمى هذا النظام « اللغة البينية/ المرحلية». ويرى أن هذه اللغة البينية ليست اللغة الأولى ولا اللغة الثانية، وإنما هي نظام بينهما يبنيه المتعلم اعتمادًا على المدونة اللغوية التي يتعرض لها في أثناء التعلم/ الاكتساب. كما عرض في البحث مفاهيم أخرى تتصل بتعلم اللغة الثانية منها: التَّحَجُّر، والنَّقْل.

وهما يقسمان مراحل البحث في اكتساب اللغة الثانية إلى المراحل التالية(ص3-5):

المرحلة	ملامحها وأهم إنجازاتها
السبعينيات	تأثرت هذه المرحلة بآراء كوردر وسلنكر، واعتمدت وجهة النظر السلوكية في اكتساب اللغة الأم. ظهرت دراسات (ترتيب الاكتساب) و (دراسات المورفيم). وهي دراسات اعتمدت على توظيف منهجيات ومستخلصات البحث في اكتساب اللغة الأم. ظهور منهج تحليل الأخطاء؛ تحليل أخطاء متعلمي ل2، وانتهى إلى التقليل من أثر النقل من اللغة الأم إلى اللغة2؛ إذ ثبت أن كثيرًا من الأخطاء ليست ناشئة من النقل. اقتصر تطبيق هذه النظريات والرؤى المختلفة على حقل تعليم اللغة الإنجليزية لغة2، وظلت اللغات الأخرى خارج الميدان.
الثمانينيات	ظهور « نظرية المُراقِب» لـ « ستيفن كراشِن»بفرضياتها الخمس(5): المراقب، والتعلم والاكتساب، والترتيب الطبيعي، والمدخلات، والراشح الانفعالي. مثلت هذه النظرية اتجاها فاعلاً في اكتساب اللغة الثانية، وأحدثت حركة علمية ناهضة تمثلت في التعليق على النظرية، والاستدراك عليها، ومحاولة تطبيقها. توظيف النظرية اللسانية في حقل اكتساب ل2، ولاسيما الكفاية اللغوية، ونظرية النحو المعجمي الوظيفي. تطبيق النظريات النفسية ولاسيما علم النفس المعرفي في اكتساب ل2. لم تصل الاتجاهات اللسانية والنفسية إلى تأثير حقيقي في أبحاث اكتساب ل2 إلا في التسعينيات.
التسعينيات	استمرار التنافس بين النظريات المختلفة، مع هيمنة واضحة لاتجاهين هما: النظرية اللسانية، والمناهج النفسية المختلفة. من أهم المناهج النفسية نظرية المهارة، والصورة الجديدة للربطية. اهتمت النظرية اللسانية بوصف اللغة البينية ومحاولة تفسيرها. وتمثلت طبيعة تركيزها على طبيعة التمثيل الذهني بهذه اللغة، والقيود التي تحددها. النظرية اللسانية كانت ترى أن اللغة ميزة فريدة للإنسان؛ وهو يولد مزودًا بقواعد عالمية كلية، وبناءً على تفاعل هذه القواعد مع المدونة اللغوية التي يتعرض لها المتعلم يحدث الاكتساب. تجاوزت النظريات النفسية اللغة البينية ومفهوم التمثيل الذهني للغة إلى تأكيد أن اللغة سلوك، وأن تعلم اللغة إنما هو تعلم كسائر أنواع التعلم، وأنَّ الاكتساب يحدث بناءً على تفاعل آليات التعلم العامة مع المادة اللغوية التي يتعرض لها. ظهور نظرية قابلية المعالجة ومعالجة المدخلات. ظهور النظريات الاجتماعية الثقافية التي ترى المتعلم عنصرًا فاعلاً في التعلم في سياق اجتماعي مخصوص.
الألفين وما بعدها	ما تزال هيمنة المناهج اللسانية والنفسية المعرفية قائمة في هذا الحقل، ولايتوقع الباحثان زوال هذه الهيمنة في المستقبل القريب؛ لأن النظرية اللسانية ما تزال قائمة وجاذبة للتطبيق في اكتساب ل1 ول2، والقول نفسه ينطبق على علم النفس المعرفي. ومهما يكن من تغيرات فإنَّ التركيز سيظل منصبًا على العقل والتمثيل الذهني للغة، وكيفية حدوث الاكتساب.



وفي مدخل (اكتساب اللغة الثانية وتعليمها ص6-7) يطرح المؤلفان تساؤلات يثيرها معلمو اللغات الأجنبية واللسانيون التطبيقيون، وهي تساؤلات تدور حول كيفية استثمار نتائج هذه الدراسات في تعليم اللغة 2، وكيف يمكن تطبيق هذه النتائج. وقد أدى هذا إلى ضغوطات على المشتغلين بحقل اكتساب ل2 ما أدى إلى ظهور اكتساب اللغة الثانية التدريسيّ (Instructed SLA) الذي يعتني بمحاولة تقديم ظروف وتوجهات تعليمية تستفيد مستخلصات البحث النظري.

على أن الباحثَيْن يريان ضرورة تطوير برامج تأهيل المعلمين وتضمينها مستخلصاتِ نظريات اكتساب اللغة الثانية.

وفي (تعريف بالكتاب) يعرف المؤلفان بالكتاب وأقسامه ومنهجه.

القسم الثاني: قضايا أساسية في اكتساب اللغة الثانية.

جعل المؤلفان القضايا الأساسية في اكتساب اللغة الثانية على هيئة أسئلة، فحصراها في تسعة أسئلة لا تكاد تغفل قضية جوهرية ومحورية في حقل اكتساب اللغة الثانية، وهذه الأسئلة هي(ص9):

1- ما هي (حالة البدء)(6)؟ ما الذي يجلبه متعلم اللغة معه إلى مهمة الاكتساب من حيث معرفته العميقة / الضمنية باللغة؟

هل يمكن أن يصبح متعلم اللغة الثانية شبيهًا بالناطق الأصيل؟

هل ثمة فترة حرجة(7) لاكتساب اللغة؟

كيف يبدو التطور (في اللغة الثانية)؟

ما هي قواعد التعلم الشكلية الخارجية وقواعد التعلم الضمنية الداخلية؟

ما دور المُدْخَلات ودور المُخْرَجات في اكتساب اللغة الثانية؟

ما هي الفروق الفردية؟ وكيف تؤثر في الاكتساب؟

هل يُحدِثُ التدريس فَرقًا؟

ما هي القيود المفروضة على الاكتساب؟

وفي ما يلي بيان تفصيلي بإجابات هذه الأسئلة على ما أورده الباحثان:

ما هي (حالة البدء)؟ ما الذي يجلبه متعلم اللغة معه إلى مهمة الاكتساب من حيث معرفته العميقة/ الضمنية باللغة؟

يشير المصطلح إلى نقطة الانطلاق التي يبدأ معها اكتساب ل2: والمقصود بها ما يجتلبه متعلم اللغة معه ليوظفه في اكتساب ل2. ويظهر أنَّ ثمة رأيين مشهورين في هذه المسألة:

أ- أنَّ المتعلم ينقل جميع خصائص لغته الأم إلى ل2، وهذا يعني أن ل1 = حالة البدء. وفي هذا التوجه يحاول المتعلم أن يستبدل بنظام لغته الأم النظام اللغوي الجديد، ومن هنا فإن الأخطاء التي يقع فيها المتعلم إنما مرجعها إلى النقل من ل1 ولذلك فإن الباحثين عمدوا إلى وضع اختبارات لقياس الكفاية اللغوية العميقة لتلمُّس تأثير ل1 في ل2.

ب - أنَّ المتعلم يبدأ من الكليات اللسانية العالمية (القواعد العالمية بمفهوم تشومسكي)(8)، وأنه لا ينقل خصائص لغته الأم. ويرى المدافعون عن هذه الفرضية أن حالة البدء في اكتساب ل2 هي نفسها في اكتساب الطفل لغته الأم، وهذا يعني أن الاكتساب يستفيد من الكليات اللسانية التي يوظفها الطفل في اكتساب ل2، وهذه الكليات هي القواعد العالمية. ويرى آخرون أن هذه الكليات ليست كلياتٍ لسانيةً خالصةً وإنما هي كلياتٍ معرفية.

ولايفوت المؤلفَيْن تناول سريع لاتجاهاتٍ متفرعة من هذين الاتجاهين، وأهمها « فرضية النقل المحدود/ الجزئي»؛ إذ يرى أصحاب هذه الفرضية، وهم لسانيو التوجه، أن النقل من ل1 إلى ل2 نقل محدود وجزئي؛ إذ الغالب أنه يحدث في المعجم والخصائص النحوية فحسب.

ثم ينتهي المؤلفان إلى تقييم البحث في هذه القضية؛ فهما يخلصان إلى أن الغالب على المنشورات التي تتناول هذه القضية تؤمن بأن ل1 هي حالة البدء، ولذلك فهي الأكثر خضوعًا للبحث التجريبي والتطبيقي، ولاسيما لدى أولئك الباحثين الذي وظفوا النظرية اللسانية وخاصة (القواعد العالمية). ويلفت المؤلفان نظر القراء إلى أن البحث في هذه القضية اعتمد على عينات لغوية منطوقة وعفوية، ولابد أن يلاحظ المعلمون أدلة على النقل في الخطاب الصفي الموجَّه. ولكنهما يلفتان نظر المعلمين والباحثين أيضًا إلى التفريق بين النقل وبين استراتيجيات التواصل التي يعتمد فيها المتعلم على لغته الأم.

وإذا كان ثمة تنوعات فرعية على هذين الرأيين فإنه ليس هناك من يرى أن المتعلم يأتي إلى اكتساب ل2 وهو خالي الوفاض تماماً فيبدأ من الصفر.

2- هل يمكن أن يصبح متعلم اللغة الثانية شبيهًا بالناطق الأصيل؟

أي: هل يمكن لمتعلم ل2 أن يمتلك كفاية لغوية تُضارع كفاية الناطق الأصيل؟

إن من أهم الأسئلة التي يطرحها المشتغلون بحقل اكتساب ل2 وتعليمها السؤال: إلى أي حد يمكن لمتعلم ل2 أن يطور نظام لغة ثانية وقدرة تشبه قدرة الناطق الأصيل؟

إن الإجابة عن هذه التساؤلات محصورة في ثلاثة آراء، هي:

الرأي الأول: أن متعلم اللغة2 لا يمكنه تطوير قدرته في ل2 بحيث تقارب كفاية الناطق الأصيل. ويستدل مؤيدو هذا الرأي بالنظام الصوتي والنظام النحوي، ويغلب أن يعتمدوا على نتائج الدراسات الصوتية لنطق المتعلمين؛ ذلك أن معظم الدراسات تشير إلى عدم اقتدار متعلمي ل2 على مضاهاة الناطق الأصيل في نطقه وأدائه الصوتي؛ إذ يظل ثمة لَكنة تدل على أن المتحدث ناطق غير أصيل.

ورأت دراسات أخرى أن درجة مقاربة النظام الصوتي في اللغة2 إنما تعتمد على عُمُرِ المتعلم؛ فالعلاقة بينهما علاقة عكسية: كلما قلَّ عمر المتعلم زاد اقترابه من نطق المتكلم الأصيل.

الرأي الثاني: أن متعلم اللغة2 يمكنه تطوير قدرته وكفايته

اللغوية في ل2 بحيث تقارب كفاية الناطق الأصيل. ويعتمد كثير من مؤيدي هذا الرأي على دراسات صوتية أيضًا؛ إذ إن بعض الاختبارات التي أجريت للتمييز بين الناطق الأصيل من غيره أثبتت اعتبار عدد من المتعلمين ناطقين أصلاء وفقًا للمختَبَرين من أبناء اللغة.

الرأي الثالث: أن متعلم اللغة2 يمكنه تطوير كفايته اللغوية العميقة في ل2 بحيث تقارب كفاية الناطق الأصيل، ولكنه يُظْهِرُ بعض التعارض بين الكفاية والأداء اللغوي الفعلي/ الإنتاج.

ويرى مؤيدو هذه الفكرة أن المتعلم يمكنه تطوير كفايات شبيهة بكفاية الناطق الأصيل في نواحٍ معينة فقط.

وظاهر أن هذه الآراء الثلاثة تتصل بمفاهيمَ مثل: الفترة الحرجة، و المنجز النهائي(9).

وينتهي الباحثان إلى ترجيح إمكانية أن يصير متعلم ل2 مثل الناطق الأصيل ولكن ليس على نحو مطابق. وهما يريان أن السؤال الذي ينبغي أن يُطْرَحَ هو: لماذا لايتمكن أغلب المتعلمين من مضاهاة الناطق الأصيل؟ كما يريان أنه يمكن للمتعلم ذلك في التمثيل الذهني العميق ولكنَّ تدخل عوامل لغوية أخرى قد يعيق ذلك؛ فقد يصل المتعلم إلى كفاية نحوية تضاهي كفاية الناطق الأصيل ولكن الكفاية الصرفية أو التداولية تعيق ذلك عند إنتاج اللغة.

3- هل ثمة فترة حرجة / لاكتساب اللغة؟

فرضية وضعها إيريك لينبرغ عالم اللسانيات النفسية سنة1967 ، ومؤداها أن ثمة فترة محددة يكتسب فيها الطفل لغته الأم، فإذا تجاوز هذه الفترة لن يتمكن من اكتساب اللغة، أو لن يتمكن من اكتساب اللغة على نحو مكافئ لأقرانه ممن تعرضوا للغة في أوضاع طبيعية.

ثم انتقل مفهوم الفترة الحرجة إلى دراسات اكتساب اللغة الثانية والبحث فيها؛ وصارت الفرضية تعني أنَّ ثمَّة فترةً من عُمُرِ متعلم ل2 يمكن له أن يكتسب فيها اللغة الثانية على نحو يكافئ كفاية الناطق الأصلي، فإذا تجاوز متعلم2 سن الفترة الحرجة (16-18) فإنه لن يقتدر على الوصول إلى كفاية تضارع كفاية الناطق الأصلي. وتأسيسًا على هذا فسر كثير من اللسانيين والمشتغلين بحقل اكتساب اللغة الثانية احتفاظ متعلم ل2 بملامح نطقية من لغته الأم، وعدم اقتداره على النظام الصوتي للغة2.

وقد تباينت مواقف اللسانيين والمشتغلين بأبحاث اكتساب ل 2 من وجود الفترة الحرجة؛ وكان أبرزها مواقف ثلاثة:

1- أن ثمة فترة حرجة لاكتساب ل2، فإذا تجاوزها متعلم ل2 ولم يتلقَّ اللغة الثانية في أثنائها استحال أن يكتسب تلك اللغة على نحو مساوٍ للناطق الاصلي. وعلى متعلم ل2 في هذه الحالة أن يستعمل آلياتٍ تعلم غير لغوية ليكتسب نظام ل 2.

وقد اعتمد مؤيدو هذا الاتجاه على مجموعة من الأدلة أهمها أن متعلم ل2 قد يبلغ مستوى عاليًا من الكفاية (المعرفة اللغوية) ولكنه لن يبلغ مستوى متقدمًا من الأداء اللغوي الوظيفي التداولي.

2- أنه ليس ثمة فترة حرجة لاكتساب ل2؛ ويترتب على ذلك أنه ليس ثمة فرق بين اكتساب ل1 و ل2؛ فمتعلم ل2 يستخدم الآلياتِ اللسانيةَ نفسها التي يستخدمها الناطق الأصيل عندما يكتسب لغته الأم.

3- أنه ليس ثمة فترة حرجة واحدة لاكتساب نظام اللغة الثانية؛ بل هناك فترات حرجة متعددة ومتنوعة لعناصر اللغة ومستوياتها المختلفة؛ فللنظام الصوتي فترة حرجة خاصة، وللنظام النحوي فترة حرجة مختلفة..........إلخ،

بل يتجاوز الأمر ذلك إلى القول بوجود فترات حرجة للنظام الفرعي نفسه؛ فإذا اتخذنا النظام النحوي مثلاً وجدنا أن ثمة فترةً حرجة لزمن الفعل، وأخرى للمطابقة بين الفعل والفاعل.....إلخ.

ويبدو أن المؤلِّفَين يميلان إلى الرأي الثاني وينتظران نتائج أبحاث جديدة.

4- كيف يبدو التطور (في اللغة الثانية)؟

ثمة خصائص أساسية ثلاث لتطور اكتساب اللغة الثانية، وهي:

الأولى: ثمة تطور شبه مرحليّ، وأكثر ما يكون ذلك في بنية الجملة. فقد أظهرت دراسات متعددة أن ثمة تشابهًا في مراحل اكتساب خصائص لغوية/ نحوية في لغات مختلفة وعند متعلمين من خلفيات لغوية مختلفة، وأشهر هذه الدراسات دراسات اكتساب النفي في اللغة الإنجليزية؛ فقد ظهر للباحثين أن متعلم الإنجليزية لغة2 يمر بمراحلَ متتابعة في اكتساب النفي قبل استقراره في صورته المعيارية الصحيحة.

ولعل أهم ما تنتهي إليه هذه المرحلة أنّ ليس ثمة أثر للتدريس في تجاوز هذه المراحل، فالمتعلم لا يسعه تجاوز المرحلة 1 إلى المرحلة 3 دون المرور بالمرحلة2 وإن كان يمكنه اكتساب خصائص من المرحلة الثالثة، ويمكنه كذلك في المرحلة الثالثة أن يعيد إنتاج خصائص من المرحلة1. ويظهر أن هذه الدراسات قد أثبتت شبهًا كبيرًا بين اكتساب هذه الخصائص في ل1 ول2.

الثانية: ترتيب التطور؛ أي أن ثمة تتابعًا وتسلسلًا لاكتساب ل2؛ فلا يكتسب المتعلم الخصيصة ب قبل أ.

الثالثة: التنوع والتعدد. والمقصود بذلك أن متعلم اللغة2 يظهر تنوعًا وتعددًا في أدائه اللغوي في الخصيصة اللغوية الواحدة. وقد قسم الباحثان هذا التنوع قسمين:

أ- التنوع الحر: وهو مايظهره المتعلم من تنوع لغوي شكلي للتعبير عن الوظيفة الواحدة؛ فقد يستعمل مثلاً صورتين مختلفتين للنفي في الموضع نفسه.

ب- التنوع المنتظم/ المقيد: وهو استخدام شكلين لغويين أو أكثر ظاهريًا كأنهما ينجزان الوظيفة نفسها، ولكن في الواقع يستخدمهما المتعلم لأداء وظيفتين مختلفتين.

ويخلص المؤلفان في تقييمهما إلى أن التطور المرحلي و التعدد والتنوع في أداء المتعلم ثابت وظاهر، ولكن أبحاث اكتساب اللغة 2 لم تحقق هو مأمول منها في هذا الحقل؛ إذ إن النتائج لم تتجاوز مع أنجزته أبحاث سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي.

5- ما هي قواعد التعلم الشكلية الخارجية وقواعد التعلم الضمنية الداخلية؟

يفرِّق المشتغلون باكتساب اللغة2 بين التعلم الشكلي الخارجي والتعلم الضمني (الداخلي). فالتعلم الشكلي يحدث على نحو واعٍ ومقصود؛ إذ يركز فيه المتعلم على الخصائص اللغوية الشكلية ومعرفتها معرفةً واعيةً وتمثُّلها في التعامل باللغة الهدف. أما التعلم الضمني الداخلي فهو ما يكتسبه المتعلم على نحوٍ غير واعٍ ودون أي تركيز للوعي على الخصائص الشكلية للغة.

ولعل رأي ستيفن كراشن في التفريق بين الاكتساب والتعلم هو خير ما يمثل هذين الاتجاهين.

وقد عولج هذا الموضوع في أبحاث اكتساب ل2 من نواحٍ

متعددة ووفقا لرؤى مختلفة هي:

أ- غلبة الضمنية اللاواعية على اكساب ل2.

ب- غلبة التعلم الخارجي الشكلي على اكتساب ل2.

ج- أن اكتساب ل2 يتضمن الاكتساب اللاواعي والتعلم الشكلي الواعي.

ذلك أن متعلم اللغة الثانية يكتسب بالتعرض والتفاعل والدربة أداءاتٍ لغويةً صحيحةً(نظرية المهارة)، كما أنه يحتاج إلى التعلم الشكلي عن اللغة فيما يعرف بـ

(وعي اللغة)(10) التي تمثل لغةً واصفةً تصف عناصر اللغة ونظامها، وتمثل القواعدَ المرشدةَ للمتعلم في تلقي المعرفة عن هذا النظام اللغوي الجديد.

أما رأي الباحثَيْنِ مؤلفي الكتاب فيتمثل في ترجيحهما لغلبة التعلم الضمني اللاواعي، مع إقرارهما بأن المتعلم يستحضر القواعد الشكلية ويجتلبها ليدمجها في عملية الاكتساب. ومرجع تفسيرهما هذا إلى مفهوم الكفاية اللغوية التحتانية؛ فهي ليست معرفة لغوية بما هو صحيح في اللغة فقط وإنما ما ليس صحيحًا أيضًا، ويستدلون على ذلك بتعلم الراشدين اللغة2؛ فهم يعتمدون كثيرًا على القواعد النظرية عن اللغة المتعلمة.

6- ما دور المُدْخلات ودور المُخْرجات في اكتساب اللغة الثانية؟

المُدْخلات هي المواد اللغوية التي يتعرض لها متعلم ل2 في أثناء التعلم أكانت مسموعة أم مقروءة، أما المُخْرَجاتُ فهي ما ينتجه متعلم اللغة2 من أداءات لغوية مكتوبة أو منطوقة.

تتفق معظم نظريات اكتساب ل2 على أهمية المُدْخلات في اكتساب ل2؛ إذ هي المصدر الأساسي للمدونة اللغوية التي يتلقاها المتعلم، كما تتفق على أهميتها في نمو كفايات المتعلم و وعيه للغة2.

ورغم هذا الاتفاق فإنَّ ثمةَ اختلافاتٍ في كيفية إسهام هذه المدخلات في الاكتساب؛ ففي النظريات الفطرية ولا سيما القواعد العالمية يكون المتعلم مزودًا بقدرات فطرية تهيء له اكتساب اللغة2، والاكتساب إنما يحدث بتفاعل هذه القواعد مع المدونة اللغوية التي يتعرض لها؛ فالقواعد لا تشتغل وحدها وإنما تحتاج مُحَرِّضا هو المدونة اللغوية.

أما المُخْرَجات (أداءات المتعلم)/ فليس ثمة اختلاف كبير بين الباحثين والمشتغلين بحقل اكتساب اللغة الثانية وتعلمها على منزلة المُخْرجات في اكتساب اللغة الثانية وتنميتها؛ فالغالب أنهم يرون عدم اسهامها في الاكتساب، ومع ذلك فقد تباينت الآراء حول منزلة المخرجات في اكتساب اللغة الثانية على الأنحاء التالية:

1- المخرجات ضرورية للاكتساب، ويمثله رأي (ميريل سواينMerrill Swain) في ثمانينيات القرن الماضي ؛ فقد وضعت فرضيتها (المخرجات القابلة للفهم Comprehensible Output Hypothesis) ورأت فيها أن إنتاج المتعلم مطلوب وضروري لاكتساب ناجح للغة الثانية. ومع افتقار هذه الفرضية إلى أدلة بحثية عدَّلت سواين فرضيتها بالقول باحتمالية تأثير المخرجات في اكتساب ل2.

2- المخرجات ليست ضرورية للاكتساب.

3- احتمالية كون المخرجات مفيدة في الاكتساب.

ويذكر الباحثان اتجاهات أخرى أهمها (نظرية المهارة) وهي ترى أن ممارسة المهارة تنتهي إلى اكتسابها، وهذا يعني اعتناء نظرية المهارة بالأداء لا بالكفاية؛ وبذلك تكون المخرجات مهمة في اكتساب المهارة.

وفي التقييم ينتهي المؤلفان إلى الاتفاق مع غالبية الباحثين في تعظيم منزلة المدخلات في اكتساب ل2، والتقليل من شأن المخرجات في الاكتساب، على أنهما يريان فائدة للمخرجات في اكتساب معاني المفردات والخصائص الصوتية.

7- ما هي الفروق الفردية؟ وكيف تؤثر في الاكتساب؟

على الرغم من هيمنة اتجاه القواعد الكلية على نظريات اكتساب ل2 إلا أن هذا لم يمنع من القول بوجود تفاوت بين متعلمي ل2 في مقدرتهم على الاكتساب وتحصيل كفاية لغوية متفاوتة في اللغة الهدف. وبناء على ذلك فإن الفروق الفردية تجهد في أن تدرس أثر عوامل محددة في هذا التفاوت.

لقد بدأت دراسات الفروق الفردية في اكتساب اللغة 2 في الصفوف التعليمية للإنجليزية لغة2 قصدًا إلى الإجابة عن السؤال: لماذا يتفوق بعض المتعلمين على زملائهم في اكتساب الإنجليزية وتعلمها؟

ويحدد الباحثان أربعة فروق فردية لمناقشتها وهي: الاستعداد، والدافعية، وأسلوب التعلم(11)، واستراتيجيات التعلم.

أما الاستعداد فهو القدرات المعرفية والإدراكية التي يمتلكها المتعلم، أما الاستعداد لتعلم ل2 فيتمثل عادة في قدرات لغوية منها: تعرف الأصوات، وحفظ القواعد، واستدخال المفردات وحفظها.... إلخ.

وأما الدافعية فهي العامل المحفّز لرغبة المتعلم في تعلم ل2، وغالبًا ما يقسمها العلماء إلى دافعية نفعية وسيلية يهدف المتعلم فيها إلى تحقيق هدف معين باللغة، ودافعية اندماجية يقصد المتعلم منها إلى الاندماج في ثقافة ل2 ومجتمعها.

ويشير مصطلح « أسلوب التعلم» إلى العمليات المعرفية والمسار المعرفي الذي يستعمله المتعلم في اكتساب ل2؛ فبعض المتعلمين يتبع التجريد وآخرون يفضلون المحسوس. وتعتمد أكثر دراسات هذا الفرق الفردي على المراقبة الصفية وليس خارج الصف؛ ولذلك فإن أكثر اتجاهات دراسة هذا الفرق الفردي تركز على التطابق أو التخالف بين أسلوب تعلم الطلبة وأساليب المعلم وأثر ذلك في تنمية التعلم والاكتساب.

أما استراتيجيات التعلم فهي ما يوظفه متعلم اللغة الثانية من طرق وأساليبَ وعملياتٍ لتسهيل تعلمه، وتنمية كفاياته اللغوية والتواصلية المتعددة. و ينتسب مفهوم « استراتيجيات التعلم» إلى المدرسة المعرفية، وهو يمثل تحولاً مهماً في نظريات تعلم اللغة الثانية وإجراءاته التطبيقية؛ وتتمثل أهميته في أنه مثل نزوعاً نحو الحدّ من مركزية المعلم وإسناد دور أكبر إلى المتعلم.

وتتمثل الاهتمامات البحثية في « استراتيجيات التعلم» في الأسئلة التالية (ص44):

1- إلى أي حد تتعالق استراتيجيات التعلم بالتعلم الناجح في ل2؟

2- أي نوع من المتعلمين يستعمل استراتيجيات التعلم؟

3- هل يمكن تعليم الطالب استراتيجيات التعلم لزيادة قدرته على تعلم ل2؟

4- ما هي استراتيجيات التعلم؟ وكيف يمكن لنا قياسها؟

ويخلص المؤلفان في « التقييم» إلى أن السؤال الأساسي في دراسات الفروق الفردية هو: ما العلاقة، إنْ كان ثمةَ، بين الفروق الفردية والتحصيل النهائي أو النجاح في التعلم؟

يرى الباحثان أنَّ ثمة صعوباتٍ كبيرةً تعترض الإجابة عن هذا السؤال، ومنها: صعوبة تصنيف استراتيجيات التعلم وأساليب التعلم، والصعوبة الكبرى تتمثل في كيفية ربطها

باكتساب ل2، ثم إنَّ دراسات الفروق الفردية تعتمد على الصف وتقاس فيه. ولذلك فإن سؤال الفروق الفردية العريض: ما العلاقة، إنْ كان ثمةَ، بين الفروق الفردية والتحصيل النهائي أو النجاح في التعلم؟ يظل مفتوحًا.

8- هل يُحْدِثُ التدريس فَرقًا؟

منذ سبعينيات القرن الماضي دار نقاش مستفيض بين العلماء المشتغلين في حقل اكتساب ل2 حول السؤال: إلى أي مدى يُسْهِمُ التدريس في إحداث فرق في اكتساب خصائص ل2 الشكلية؟ والمقصود بالخصائص الشكلية: البنى النحوية والصرفية، كـ: ترتيب عناصر الجملة، وقواعد بناء السؤال..... ولايدخل في هذا التعريف اكتساب المفردات أو اكتساب مهارات القراءة، مثلاً.

وقف العلماء من هذه القضية أربعة مواقف متباينة، تُمَثِّلها الآراء التالية:

الرأي الأول: التدريس لا يُحْدِثُ فرقًا. ولعل ستيفن كراشن يكون أبرز هؤلاء في نظريته « نظرية المراقب»؛ إذ فرق تفريقًا حاسما بين التعلم والاكتساب، وأنه لا تعالقَ بينهما. وهو يرى أن التدريس لا يسهم في اكتساب خصائص ل2، وإنما يتصل بالمعرفة الشكلية المقصودة (التعلم)؛ فهو ليس له علاقة بالاكتساب.

ويرى القائلون بفرضية « ترتيب الاكتساب»(12) أن التدريس لا يمكن له أن يجعل المتعلم يقفز عن مرحلة معينة في ترتيب الاكتساب. كما يرى آخرون أن المتعلم بامتلاكه «القواعد العالمية» ليس بحاجة إلى التدريس.

ويأخذ المؤلفان على الدراسات التي حاولت إثبات أثر التدريس في اكتساب خصائص ل2 الشكلية أنها دراسات قصيرة المدى؛ ذلك أنها تعتمد على إجراء الدراسة مباشرة وبعد فترة قصيرة من التدريس، ويتساءلان: ماذا يحدث لو أن المتعلم اخْتُبِرَ بعد ستة أشهر أو سنة؟(13) ومع ذلك فإنهما أجريا دراسة بعد ثمانية أشهر أثبتت أن للتدريس أثرًا في اكتساب خصائص ل2 الشكلية.

الرأي الثاني: التدريس مقيَّد؛ أثره مشروط.

ولعل « بينمان»(14) يكون أكثر من تبنى هذا الموقف؛ إذ رأى أن المتعلم لايمكن له اكتساب خصائص لغوية إلا إذا كان اكتسب خصائص أخرى تسبقها وتعد متطلبا سابقًا لها؛ كأن يكون اكتسابه للملمح3 مشروطا باكتسابه الملمح2. وبناء على هذا فإنَّ أثر التدريس يظهر عندما تُقَدَّم مواد مبنية على ما سبق للمتعلم اكتسابه وليست تتجاوزه. وحاصل الرأي عنده أن التدريس ييسّر الاكتساب ويعجّل في حدوثه.

الرأي الثالث: التدريس مفيد ومثمر

وأبرز من يمثله « لونغ»(15) الذي كان على النقيض من «كراشن»؛ إذ انتهى من دراساته إلى أن التدريس مفيد ومثمر أَحَدَثَ في بيئة تعلم ثرية (في مجتمع اللغة) أم في بيئة تعلم فقيرة (داخل الصف). وانتهى من ذلك كله إلى أن التدريس مع التعرض الطبيعي للغة2 أجدى وأفيد من التعرض للغة2 فقط.

أما « رتشارد شمت»(16) فقد رأى في نظريته « فرضية الملاحظة»(17) أن التركيز على الخصائص اللغوية للغة2 وملاحظتها يسهّل التعلم وييسره.

الرأي الرابع: التدريس ضروري

يرى مؤيدو هذا الرأي أن إهمال تدريس خصائص ل2 الشكلية سينتهي إلى « التحجر»؛ إذ سيتوقف نمو المتعلم عند أشكال لغوية تُفارِق الأشكال اللغوية كما هي عند الناطق الأصيل. وقد شاع هذا الرأي في ثمانينات القرن الماضي ولكنه مع التسعينيات بدأ يخرج من حقل اكتساب اللغة الثانية مع ضعف فكرة أن يكون المتعلم مثل الناطق الأصيل.

أما في تقييم هذه الآراء فقد انتهى الباحثان إلى نتيجتين هما(ص51):

1- لا يمكن للتدريس أن يغير مسار الاكتساب (ترتيب الاكتساب، تسلسل التطور).

2- التدريس ليس مهما ولكنه يمكن أن يكون مفيدًا.

وينتهي المؤلفان إلى أن مجال العناية بأثر التدريس في الاكتساب قد تحول إلى كيفية تعامل المتعلم مع المدخلات، والتحول نحو أنواع معينة من التدريس وأثرها في الاكتساب ولاسيما التدريس المبني على المعنى. ويشخص المؤلفان هذا التَّحَوُّلَ في تحَوُّل من السؤال العام: هل يُحْدِثُ التدريس فَرقًا؟ إلى سؤال أدقَّ هو: هل تُحْدِثُ معالجةُ المدخَلات فرقًا؟(18)

9- ما هي القيود المفروضة على الاكتساب؟

ثمة محددات وقيود تؤثر في عملية اكتساب ل2، وهذه القيود هي:

أ- القيود اللسانية. ومنطلق الرأي لمن قال بهذا أن اللغة بذاتها مقيدة بقيود لسانية، ولما كان ذلك كذلك فإن اكتسابها مقيد كذلك. ولعل أشهر القيود اللغوية المحدِّدة للاكتساب: القواعد العالمية/ الكلية، والأنماط التصنيفية العالمية.

ب - أما القواعد العالمية فتقيد الاكتساب وتضبطه من حيث إن المتعلم يملكها ويحتملها معه إلى مهمة التعلم والاكتساب، وهذه القواعد هي التي تساعده على معرفة ما يفعله وما يتجنبه من الأداء اللغوي.

قيود المعالجة. وهي قيود معرفية مرتبطة بالعقل البشري.

ومن أهم الآراء في هذا المجال فرضية «وليام أوغريداي»(19) حول تعقد معالجة البنى اللغوية؛ ومفادها أنه كلما زادت صعوبة معالجة البنية اللغوية زادت صعوبة الاكتساب.

وفي الحقل نفسه يرى «بينيمان» أن معالجة المخرجات تمثل قيدًا على الاكتساب؛ فإنتاج اللغة 2 ينبغي أن يمر بتسلسل من مراحل المعالجة، والجمل التي يسهل إنتاجها تكون إجراءات إنتاجها أقل تعقيدا وصعوبة من الأخرى.

ويضيف الباحثان قيودًا أخرى مختلفة عن القيدين السابقين:

أ- النفاذ إلى المدخلات. لاشك أن الاكتساب يتأثر بحجم المدخلات ونوعها.

ب- مباشرة التفاعل. إذا كانت فرضية التفاعل صحيحة فإن اكتساب ل2 مقيد بإسهام الناطق الأصيل في التفاعل مع متعلم ل2؛ فمثلا من يُساكِنُ عائلة ناطقة أصيلة باللغة، ومن يتعلم اللغة في بلد ناطق بها خير من آخر يتعلمها في بلده؛ لأنه يحظى بفرص تفاعل أكثر وأَفْيَدَ.

ت - النقل من ل1؛ فقد يؤثر اختلاف خصائص اللغة الأم عن ل2 في الاكتساب.

ويخلص الباحثان إلى الإقرار بتعدد القيود المؤثرة في اكتساب ل2؛ فمنها قيود لسانية، وقيود نفسية معرفية، وقيود اجتماعية...إلخ.

القسم الثالث من الكتاب: مصطلحات أساسية في اكتساب اللغة الثانية(ص58-167).

ويمثل هذا القسم متن الكتاب وجوهره الرئيسي؛ إذ يستنفد قرابة مئة وخمسين من أهم المصطلحات المتداولة في حقل اكتساب اللغة الثانية وما تعالق به من نظريات وأفكار ورؤى مشتقة من العلوم المتضافرة التي تتدخل في اكتساب اللغة الثانية كاللسانيات العامة، وتحليل الخطاب، واللسانيات النفسية، وتعليم اللغة الثانية/ الأجنبية...إلخ. ومن هذه المصطلحات:

المصطلح الإنجليزيّ	المصطلح العربيّ
Attitude	اتجاه/ موقف
Communicative Testing	الاختبار التواصلي
Errors	أخطاء
Performance	الأداء
Language Ideology	أديولوجيا اللغة/ اللغوية
Peer Responding	استجابة الأقران
Language learning strategies	استراتيجيات تعلم اللغة
Clarification Request	الاستيضاح
Discourse Repair	إصلاح الخطاب/
(Foreign Language Acquisition (FLA)	اكتساب اللغة الأجنبية

القسم الرابع: قراءات أساسية في اكتساب اللغة الثانية

وفيها يقدم المؤلف ثبتًا شاملاً ومتنوعًا لمصادر اكتساب اللغة الثانية، وهي متنوعة بين مصادر أساسية تنتسب إلى الجهود الأولى في البحث في اكتساب اللغة الثانية، ومراجع حديثة توسّع الآراء القديمة، وتستدرك عليها، وتسعى إلى تطبيقها واستثمارها في حقل تعليم اللغة الثانية.

الهوامش:

1 -VanPatten B. and Alessandro G.Benati.(2010). Key Terms in Second Language Acquisition. Continuum International Publishing Group. London.

2 - سأستخدم المختصر العربي ل2 مقابلاً للمختصر المتداول في الإنجليزية L2.

3 -S.Pit. Corder.(1967). The significance of learner's errors.

4 -Larry Selinker.(1972). Interlanguage.

5 - Krashen.S. Monitor Theory.

6 -Initial state.

7 - Critical period.

8 -Universal Grammar.

9 -Ultimate attainment.

10 -Language awareness.

11 -Learning style.

12 -Acquisition order.

13 -P48.

14 -Pienemann. 1998.

15 - Long. 1983.

16 -Schmidt. 1990.

17 -Noticing hypothesis.

18 -p52.

19 -William O'Grady.

الحب بين العقل والهــوى

◄ د. أحمد عودة الله الشقيرات *

مقدمة :

قد يظن الكثيرون أن الحب وما يتعلق به من أدب شعراً كان أم نثراً إنما يختص به أو بالحديث عنه كل الناس عدا العلماء الفقهاء وأشباههم ولكن مطالعة الكتب قديمها وحديثها تثبت غير ذلك، فهذا صاحب كتاب «روضة المحبين ونزهة المشتاقين» ابن قيم الجوزية العالم الفقيه، ألف كتابه هذا حول الحب، وما يتصل به وصالاً وهجراً.

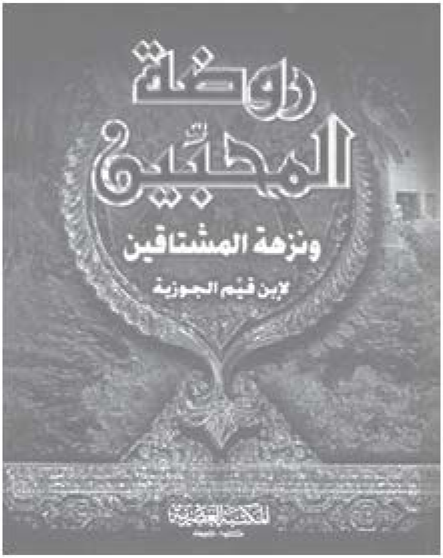
وهذا أبو اسحق الحصري القيرواني، قد ألف هو الآخر كتاباً في الحب أسماه «المصون في سر الهوى المكنون» وكتاب «طوق الحمامة في الألفة والألاف» لابن حزم الفقيه صاحب المذهب الظاهري في الفقه معروف مشهور وغير ذلك كثير

دولة العقل والهوى:

يقول ابن قيم الجوزية : «وإذا كانت الدولة للعقل سالمه الهوى، وكان من خدمه وأتباعه، كما أن الدولة إذا كانت للهوى، صار العقل أسيراً في يديه، محكوماً عليه. وأن الله سبحانه وتعالى لم يأمر العبد بصرف قلبه عن هوى النساء جملةً، بل أمره بصرف ذلك الهوى إلى نكاح ما طاب منهن من واحدة إلى أربع، ومن الإماء ما شاء، فانصرف مجرى الهوى من محل إلى محل، وكانت الريح دبوراً فاستحالت صبا...» (1)

أسباب التأليف في الحب :

يقول ابن القيم : «ولما كان العبد لا ينفك عن الهوى ما دام حياً – فإن هواه لازم له– كان له الأمر بخروجه عن الهوى بالكلية كالممتنع، ولكن المقدور له والمأمور به أن يصرف هواه عن مراتع الهلكة إلى مواطن الأمن والسلامة...» (2)



ويقول الحصري القيرواني : «التقى أليفان نشأ في غراس الصفاء، ورتعا في رياض الوفاء، وألفا الاسترواح إلى مباثة السرائر» وتألفا على استثارة ما في الضمائر ، وكانا إذا اجتمعا رجعا وقد قدح الاجتماع نارهما ، وأسرج السَماع أفكارهما ، وكانا إذا استسقت العقول أزاهر أخلاقهما وتطعم النفوس معسول مذاقهما ، وتصفحت القلوب أغراض غرائزهما ، وتأملت أغراض تحاورهما وجدتهما:

مطيعين أهواءً توافت على هوى

فلو أُرسلت كالنبل لم تعد موقعا

◄ * باحث أردني.

فأفاضا في حديث أرق من نسيم الشمال على أديم الزلال، يفوح كما وشت بالمسك رياه، ويلوح كما تم على الصبح محياه:

كما نثر الغمام جُمان طل على أفواف موشيّ قشيب

فأبدته الربا خضل النواحي

وأهدته الصبا عطر الجيوبِ (3)

الحب عاطفة إنسانية :

« وقد كان كثير من أفاضل العلماء والأشراف يجرون من المحبة في مضمارها، ولعلمهم بمقدارها، ويمشون في سبلها، وليسوا من أهلها، منهم: عبيد الله ابن عبد الله بن عتبة بن مسعود، وكان من أمة التابعين، وأحد الفقهاء السبعة المدنيين، وقيل له: أتقول الشعر على شرفك؟ فقال: لا بد للمصدور أن ينفث. وهو القائل:

شغفت القلب ثم ذررت فيه هواك فَلِيَمَ فالتام الفطور

تغلغل حب عتمة في فؤادي فبــاديه مع الخافي يسير

تغلغل حيث لم يبلغ شـراب ولا حــزن ولم يبلغ سرور

غنى النفس أن أزداد حبّـاً ولكني إلى وصلٍ فقير (4)

في دواعي المحبة ومتعلقها :

يرى ابن قيم الجوزية أن «الداعي قد يراوده الشعور الذي تتبعه الإرادة والميل، فذلك قائم بالمحب، وقد يراوده السبب الذي لأجله وجدت المحبة وتعلقت به، وذلك قائم بالمحبوب، ونحن نريد بالداعي مجموع الأمرين، وهو قائم بالمحبوب من الصفات التي تدعو إلى محبته، وما قام بالمحب من الشعور بها، والموافقة التي بين المحب والمحبوب، وهي الرابطة بينهما وتسمى بين المخلوق والمخلوق مناسبة وملاءمة» . (5)

يقول على لسان أحد الأليفين: «قال : فهاك-جعلت فداك- أول ذلك، ما الذي يثير كوامن القلوب، ويميط ودائع الغيوب، ويولد الهوى بين المحب والمحبوب؟ قال : أما ما يبعثه من المغرم الوامق، ويحركه من المتيم العاشق فملاحظة وجه الفضل، وملافظة لسان العقل في شخص تكمل آلاته، وتتم أدواته، بما يقع تحت مشاكلة الناظر للحظه، أو السامع للفظه، فيحن إليه حنين الغريب إلى وطنه، والنجيب إلى عطفه، ومن قاد قلبه، واسترعى حبه كمال الخلق البارع، قبل كمال الخلق الرائع، دلت نوازع هواه على تسديد مرماه، وصواب ما أرثاه، كما قال أبو الطيب المتنبي :

أصادق نفس المرء من قبل جسمه وأعرفها في فعله والتكلم (6)

مراتب العشق وأسماؤه وصفاته :

فأول مراتبه: الهوى، ثم العلاقة، ثم الكلف، ثم العشق، وهو اسم لما فضل عن المقدار الذي اسمه الحب، قال في الصحاح: «هو فرط الحب، وهو أمرٌ هذه الأسماء، وقلما نطقت به العرب، وكأنهم ستروا اسمه، وكنّوا عنه بهذه الأسماء، ولا تكاد تجده في شعرهم القديم، وإنما أولع به المتأخرون، ثم الشغف، والشعف، ثم الجوى، ثم التتيّم، ثم التبل(بسكون الباء المعجمة) ثم التدلّه، ثم الهيام، ثم الصبابة، ثم المقة (بكسر الميم) ثم الوامق، ثم الوجد، ثم الدّنفّ، فالشجو، والشوق، ثم البلبال، ثم التباريح، ثم الغمرة، ثم الشجن، فالوصب، ثم الكمد، ثم الأرق، ثم الحنين، ثم الجنون، ثم الود، ثم الخُلة، فالغرام، والوله، والرسيس، والرأفة، والصبوة، والكآبة، والغِل (شدة العشق)، والسهد، والنصب، والخبل، والجزع، والهلع، والخلابة، والبله» (7) .

موقف الإسلام من الحب :

يقول د. شكري فيصل: « ومن هنا كان من عمل الحياة الإسلامية في الحب أن حولت اتجاهه من خارج النفس إلى داخلها، ودفعته إلى أن يتعمق ذاته بأكثر مما دفعته إلى أن يحقق لذاته... ويشبه أن يكون الحب في الحياة الإسلامية كما النهر الذي يجري إلى غاية ومستقر. يترقرق في هذا المجرى، وتبرق من وراء مياهه حبات الحصى، ويسمع له هذا الاصطفاف الخفيف فيطرب ويلذ» . (8)

وقد اشترطت الحياة الإسلامية—أن تظل عاطفة الحب في نطاقها الفردي» .. فلا تجاوز ذلك إلى المساس بالحياة الأخرى من مثل حياة الأسرة وحياة المجتمع.. ولهذا النحو الاجتماعي فقد ربط الإسلام بين الحب والعفة، وجعل من هذين المفهومين مفهوماً واحداً،... «... ولم يجعل الإسلام كل قوى الحب وتياراته

تصب في المرأة وتتركز فيها، وإنما نجد هذه العاطفة لها مجالها في نواح أخرى من نواحي المجتمع فتصرف فيه نشاطها» (9) ، «..فلم يكن يرى أن تقتصر هذه العاطفة السامية على إرواء الهوى وإشباع الغرض...» وإنما كان يرى أن تكون قوة حافزة دافعة....» . (10)

الحب في مفهوم ابن حزم:

كتاب «طوق الحمامة» :

كتب هذا الكتاب من أجل صديق فقيه متحدث متأدب. يقول ابن حزم مخاطباً له: «ولولا الإيجاب لك لما تكلفته... والأولى بنا مع قصر أعمارنا ألا نصرفها إلا فيما نرجو به رحب المنقلب وحسن المآب غداً، وإنما كان القاضي حمام ابن أحمد حدثني عن يحيى بن مالك عن عائذ بإسناد يرفعه إلى أبي الدرداء أنه قال: «أجمّوا النفوس بشيء من الباطل، ليكون عوناً لها على الحق.» ومن أقوال الصالحين من السلف المرضي: «من لم يحسن يتقتى لم يحسن يتقوى» وفي بعض الأثر:«أريحوا النفوس فإنها تصدأ كما يصدأ الحديد.. وسأورد في رسالتي هذه أشعاراً قلتها فيما شاهدته، فلا تنكر أنت ومن رآها على أني سالك فيها مسلك حاكي الحديث عن نفسه، فهذا مذهب المتحلين بقول الشعر...»(11)

ماهية الحب عند ابن حزم :

يقول : «الحب- أعزك الله- أوله هزل وآخره جد. دقت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة، وليس بمنكر في الديانة ولا محظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجل، وقد أحب من الخلفاء المهديين والأئمة الراشدين كثير، منهم بأندلسنا عبد الرحمن بن معاوية لدعجاء، والحكم بن هشام، وعبد الرحمن بن الحكم، وشغفه بطروب أم عبد الله ابنه أشهر من الشمس، ...ومن الصالحين والفقهاء في الدهور الماضية والأزمان القديمة من قد استغني بأشعارهم عن ذكرهم، وقد ورد من خبر عبد الله بن عتبة بن مسعود وشعره ما فيه الكفاية، وهو أحد فقهاء المدينة السبعة. وقد جاء من فتيا ابن عباس رضي الله عنه ما لا يحتاج إلى غيره حين يقول: هذا قتيل الهوى لا عقل ولا قود» . (12)

علامات الحب عند ابن حزم :

ويذكر من علامات الحب :إدمان النظر إلى المحبوب، والإقبال بالحديث وتصديقه إن كذب وموافقته وإن ظلم، والشهادة له وإن جار، واتباعه كيف سلك وأي وجه من وجوه القول تناول.ومنها الإسراع بالسير إليه، واضطراب يبدو على المحب عند رؤية من يشبه محبوبه، أو عند سماع اسمه فجأة. ومنها تغير حال المحب إلى ما يحبه المحبوب.. وهذه العلامات تكون قبل استعار نار الحب وتأجج حريقه، وتوقد شعله، واستطارة لهبه. فأما إذا تمكن وأخذ مأخذه فحينئذ ترى الحديث سراراً، والإعراض عن كل من حضر إلا عن المحبوب جهاراً، وله فيه أبيات، يقول ابن حزم:

أهوى الحديث إذا ما كان يذكرني

فيــه ويعبــق لــي عن عنبر أرِجِ

إن قـــال لم أسمع ممن يجالسني

إلى سوى لفظه المستظرف الغنج

ولو يكون أميــر المــؤمنين معــي

ما كنت من أجله عنه بمنعرج (13)

ويقول ابن حزم : قال المصنف رحمه الله تعالى: «وكثير من الناس يطيعون أنفسهم ويعصون عقولهم، ويتبعون أهواءهم، ويرفضون أديانهم، ويتجنبون ما حض الله تعالى عليه ورتبه في الألباب السليمة من العفة وترك المعاصي، ومقارعة الهوى ويخالفون الله ربهم، ويوافقون إبليس فيما يحبه من الشهوة، المعطبة فيواقعون المعصية في حبهم... وإذا غلبت النفس العقل عميت البصيرة، ولم يصح الفرق بين الحسن والقبيح، وإذا غلب العقل النفس ارتدع الإنسان وقمع عوارضه المخولة واستضاء بنور الله واتبع العدل..» (14) ، ويقول في فضل التعفف : «وما أقدر في هذه الأخبار- وهي صحيحة- إلا أحد وجهين لا شك فيهما: إما طبع قد مال إلى غير هذا الشأن، واستحكمت معرفته بفضل سواه عليه، فهو لا يجيب دواعي الغزل في كلمة ولا كلمتين ولا في يوم ولا يومين، ولو طال على هؤلاء الممتحنين ما امتحنوا به لجادن طباعهم وأجابوا هاتف الفتنة، ولكن الله عصمهم

بانقطاع السبب المحرك نظراً لهم، وعلماً بما في ضمائرهم من الاستعاذة به من القبائح، واستدعاء الرشد لا إله إلا هو..». (15)

الحب الإلهـي:

ولعل ابن الفارض أشهر من قال فيه، يقول :

نسخت بحبي آية العشق من قبلي

فأهل الهوى جندي وحكمي على الكل

ولي في الهوى علم متجل صفاته

ومـن لم يفقه الهـوى فهو في جهل

ويقول :

وقد رماني هواكم في الغرام إلى

مقـام حب شـريف شامخ سام

قضيت فيه إلى حين انقضى أجلي

شهري ودهري وساعاتي وأعوامي

ظـن العـذول بـأن العذل يوقفني

نـام العذول وشوقي زائد نام (16)

من أعلام المحبين المحدثين:

الشيخ عبد الله الشبراوي: وهو عبد الله محمد بن عامر شرف الدين الشهير بالشبراوي، سابع شيوخ الأزهر كان بارعاً في الأدب والشعر، وقد ألف عدة دواوين، ومؤلفات أخرى في الأدب والتاريخ. ومن مؤلفاته: الإتحاف بحب الأشراف-شرح الصدر في غزوة أهل بدر- العقد الفريد في استنباط العقائد من كلمة التوحيد- مفاتيح الألطاف في مدائح الأشراف، وغيرها.

كان صوفي النزعة، ولذا غلب على شعره طابع الغزل. يقول:

وحقك أنت المنى والطلب — وأنت المراد وأنت الأرب

ولي فيك يا هاجري صبوة — تحير في حبه كل صب

ويقول :

ألا إن ديني فاعلموه هو الهوى

وموتي شهيداً في الصبابة مذهبي

ومن لم يفقهه الغرام فجاهل

ومن لـم يهذبه الهوى لم يهذب

سلوا عن فنون الحب مني فإن لي

يـداً فيه بالتجريب لا بالمـؤدب

ويقول :

سوى الحب من دنياكم لست أطلب

وفي غير لذات الهوى لست أرغب

نصيبي من الدنيا قوام مهفهف

ورقـة أعطـاف وطبع مهذب

ولي عفة أرجو بها نيل مطلبي

إذا عز يوماً في المحبة مطلب

ومالي حبيب في الخصوص وإنما

يلوح لي الشكل الظريف فأطرب

وأصبو إلى الوجه الجميل إذا بدا

وأسخط من ذكر السلو وأغضب (17)

خاتمـة :

وهكذا تعرفنا على نماذج من شعر المحبين من العلماء والفقهاء ما يدل على أن الحب عاطفة إنسانية بدهية لا تعرف حدوداً ولا تميز بين إنسان وإنسان. ولكن الفرق في ذلك هو مدى العفة والتعفف في الحب، والصبر على ناره المحرقة، وخاصة إذا تبعه الهجر والصدود. وفي ذلك نتعرف على مجموعة من كتب الأقدمين، ومنها:

1- ديوان الصبابة «لابن أبي حجلة (725-776هـ) . (في الإعلام للزركلي 1/269) .

2- «تزيين الأسواق بتفضيل أشواق العشاق» لعمر الأنطاكي. (متوفى سنة 1008هـ) وهو اختصاراً لكتاب:

3- « أسواق العشاق من مصارع العشاق» لبرهان الدين البقاعي، وهذا مختصر أيضاً لكتاب :

4- «مصارع العشاق» لأبي محمد السرّاج.

5- «سبحة المرجان في آثار هندستان» لغلام علي آزاد التكلرامي. (1116-1194م) .وهو مؤرخ وأديب من أعيان الهند.

6- «ذم الهوى» لابن قيم الجوزية.

المصادر والمراجع .

1- ابن قيم الجوزية: تهذيب روضة المحبين ونزهة المشتاقين، بيت الأفكار الدولي، عمان، بلا تاريخ، (إعداد رائد بن صبري بن أبي علقة)، ص22.

2- المرجع السابق: الصفحة نفسها.

3- الحصري القيرواني: «المصون في سر الهوى المكنون» : ص 29-32.

4- الحصري القيرواني: «المصون في سر الهوى المكنون» : ص 37-38.

5- ابن القيم: روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص71.

6- الحصري القيرواني: مرجع سابق، ص50.

7- محمد صديق بن حسن خان القنوجي: نشوة السكران من صهباء تذكار الغزلان، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 2001، ص 22-26.

8- د. شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام- من إمرىء القيس إلى ابن أبي ربيعة، ط2، مطبعة جامعة دمشق، 1964، ص219.

9- المرجع السابق: ص 193.

10- المرجع السابق: ص195.

11- ابن حزم: طوق الحمامة (تحقيق حسن كامل الصيرفي وتقديم إبراهيم الأبياري) مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1964، ص2.

12- المرجع السابق: ص6.

13- المرجع السابق: ص11-13.

14- المرجع السابق: ص122.

15- المرجع السابق: ص144.

16- ابن الفارض: ديوان ابن الفارض، مؤسسة المطبوعات الإسلامية، القاهرة، 1353هـ، ص191.

17- صلاح الإمام: مائة شاعر ومائة قصيدة، مكتبة جزيرة الورد-ومكتبة الإيمان- القاهرة، 2007، ص323-324.

الهوامش:

1- ابن قيم الجوزية: تهذيب روضة المحبين ونزهة المشتاقين، بيت الأفكار الدولي، عمان، بلا تاريخ، (إعداد رائد بن صبري بن أبي علقة)، ص22.

- والدبور: الريح الغربية أما الصبّا (بفتح الصاد) فالريح الشرقية (الطيبة) .

2- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

• .يقول المحقق: «كذا في الأصل» .

3- الحصري القيرواني : « المصون في سر الهوى المكنون» ، ص 29-32.

4- نفس المرجع : ص 37-38 .

5- ابن القيم: روضة لمحبين ونزهة المشتاقين، ص71.

6- الخضري القيرواني: مرجع سابق، ص50 .

7- محمد صديق بن حسن خان القنوجي: نشوة السكران من صهباء تذكار الغزلان، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 2001، ص 22-26.

8- د. شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام- من إمرىء القيس إلى ابن ربيعة، ط2، مطبعة جامعة دمشق، 1964، ص219.

9- المرجع السابق، ص193 .

10- المرجع السابق، ص195 .

11- ابن حزم: طوق الحمامة (تحقيق حسن كامل الصيرفي وتقديم إبراهيم الأبياري) مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1964، ص2.

12- المرجع السابق: ص122 .

13- المرجع السابق، ص 6 .

14- ابن حزم: طوق الحمامة (تحقيق حسن كامل الصيرفي وتقديم إبراهيم الأبياري) مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1964، ص11-13..

15- المرجع السابق: ص 144 .

16- ابن الفارض: ديوان ابن الفارض، مؤسسة المطبوعات الإسلامية، القاهرة، 1353هـ، ص191.

17- صلاح الإمام: مائة شاعر ومائة قصيدة، مكتبة جزيرة الورد-ومكتبة الإيمان- القاهرة، 2007، ص323-324.

موسى حوامده بين الروح والجسد..وإسقاطات الموت

القسم الأول: بين الروح والجسد..سلالتي الريح..عنواني المطر(1)

◄ مؤيد البصام

المقدمة:

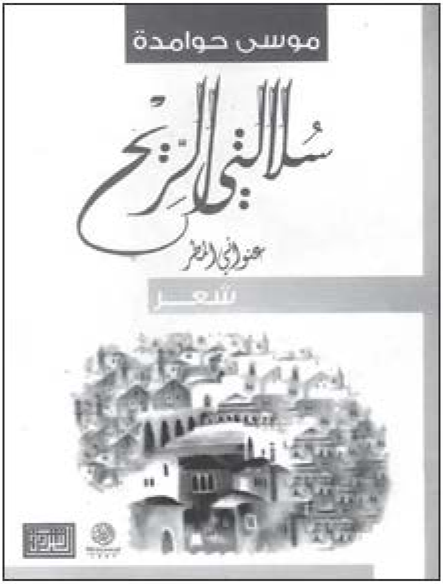
الشعر روح متمردة على عالمها، تحول الأشياء والأبعاد عبر أداتها اللغة،إلى صور وحكايا وحسب نرجسية منشدها، فلا يقف في وجهها إلا ما يروق لها وينفس عن السعير الملتهب بين جوانحها، فالشعر مثل المهرة البرية لا يمتطيها إلا فارس متمكن، وهذا ما يجعل الشعر بعض الأحيان أشبه بالهلوسة لأنها نفحات الرائي لما وراء الرؤية، وموسى حوامده شاعر من الأردن تشتعل في داخله حمى ذكريات موطنه فلسطين، ذكريات الأرض والإنسان،الذكرى التي حمَلها ثورة وتمرد في أعماقه، وحمل وجودها بين تلافيف عقله تسطيراً تاريخياً يغلف أفكاره في رحلة العمر،والذكرى عنده ليست قضية عابرة ومحض تصورات،تنفض وجودها حال انزياح اللحظة التي استحضرتها، إنها قيم مرسخة في الجذور والأعماق تبني وجوداً من خلال الحفر في داخله، يحملها في عقله ووجدانه، وهي ليست مجرد خيالات وأوهام، لأن الواقع بمحمولات الذي يعيشه يوميا يجره لأن يكرس وجوداً آخر في المقابل بكل قوة لإلغاء ما يعتمل في الداخل، الواقع المادي اليومي،عالم متحرك ومتغير ومختلف عن سكونية التذكر والتخيل، هذا الانشقاق الحاد بين ماضٍ يحفر في الأعماق وبين حاضر يحاول أن يلغي كل ما كان، صراع بين الروح والجسد يتجسدُ لديه من خلال الكلمات المنتقاة بحمولاتها من الدلالات والرموز والإشارات، التاريخية والتراثية والدينية،فخزين الذكريات الذي يكشف بين فترة وأخرى عن مكمنه في عمق أحاسيس الشاعر والإنسان، تقاومه الصيرورة في الحياة الحسية اليومية، فتنبجس لديه من الأعماق الصور برؤى حقيقية تتمثل أمامه كوجود واقعي، يتوقف ويفزع ليرى زحف الذكريات وكل المترسبات، التي تحاصره وتحيل لحظتها إلى جحيم، دبيب يحيل الأبيض إلىألوان حمراء قانية، ويتوقف في مجرى المحاولة ليركن إلى السكون ويتحسس موقعه، لكن قوة الجذب في الشد بين طرفي المعادلة تجره لعدم الاختيار، التناقض بين الأنا في مراحلها الفرويدية الثلاث، يشق عليها الاختيار في أصعب مراحلها، فهذه الذكريات تجره من موقع إلى موقع، ، لتجعله يصرخ:

« أن تقهرنا الفكرةٌ/ تضعنا الحسرة/ أن تسحرنا الخطيئة. »..(2)، هذا التنازع الحاد الذي يصارعه بين أن يكون أو لايكون والتنازع المحتدم بين الروح والجسد، وبين الحلم والواقع، تخطى بجمله الشعرية معمارها الظاهر، إلى عمق التجربة وهي تخوض مفازتها ضمن معاناة خرجت عن طاقة اللجم، لأنها تحققت ضمن خسارات لايمكن لما تبقى من العمر أن يعوضها. «أبي الذي كان/ أبي الذي يكون/ أبي الذي لم يكن/ لستُ شاهداً على الفتنة/ كنتُ حطبها

◄ باحث عراقي.

المحترق»(3) وهو الذي يقول وليس تخميننا، من خلال الموقف الذي يصارح به الذات، «وحدي أنا فلول المهزومين»ص19، إنه الشاعر الذي لا ينتسب إلى المجموع ويقاتل في إيقاف الهزيمة الذاتية، بل جاء له المجموع وحمل وزر هزيمتهم، ولم يبرر الهزيمة لينضوي تحت جنح المجموع ويتخلص من تأنيب الضمير، إن موسى حوامده لا يطرح نفسه ضمن السرديات الشاملة بخطابها للتنوير والتحرير والصراخ الثوري البعيد عن الفعل المتحقق، إنه يتساءل لإخراج المعنى المعتقل داخله خلال الزمن الماضي، بالسرديات التي اعتقلت المعنى في داخل الشاعر، لينتفض خارجاً من الهيمنة والسيطرة الأيديولوجية التي حكمته ما مضى من العمر، إلى الفضاء الأرحب والأوسع، إن الأحداث التي مرت على المنطقة والبلاد العربية، واحتلال العراق ومعاناة الشعب الفلسطيني من الاحتلال الصهيوني، التي زادتها انتكاسة حركة التحرر العربية عموما ما بعد احتلال العراق، كشفت عن هوة سحيقة بين ما كان ويكون، فحركت الوعي نحو إعادة النظر بما يعني محدودية الرؤية والرؤيا، عندما يكون العقل مسجونا لخطابات ومدونات جاهزة.

«سامحيني فلم أسترد الطاعة حتى بعد رحيلك/ سامحيني يا امرأة/حملتني قبل أن أبصر المهانة/سامحيني أيتها النائمة الجميلة/ تحت طين الذكريات» (4). إنه يعيد تنسيق الزمن على ضوء ما هو كائن،وفي هذا تقول د. لينذا عبيد «إن الأدب وسيلة المبدع لطرح رؤاه ووجهات نظره، انفعالاته وأيديولوجيته، مساحة من البوح ورهافة تنفعل بالتفاصيل»(5). وهو ما يعني أن لحظة الاختيار لم تتحقق فهو يطرح نجواه وشكواه من هذا التصادم والصراع الذي يشتعل في داخله، من انفعالاته ومساحة البوح التي يتمرد عليها، ليقف أمام الزمن الذي جره إلى اللاشئ، إلى العدم،ليصنع هذه الصور المبثوثة في قصائده الأخيرة وبالأخص في ديوان،



(سلالتي الريح .. عنواني المطر)، الذي نناقشه ممثلا لمرحلة انتقال حيوية في حياة الشاعر ومؤثراتها على منطلقاته الفكرية، ويثبت أن الوقت لم يحن للوقوف إلى جانب طرف المعادلة الثنائية، إنه يجوس في غابة الحقيقة، ليكتشف أين تكمن الحقيقة، ففي أشعاره استيقاظ الشاعر من مرحلة الخدر الثوري وعالم الحلم الرومانسي الذي عشناه عقود الستينيات والسبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، ليكتشف وجه العالم الآخر:

«قبل أن ترتطم الفكرةُ بالأرض / قبل أن تفوح رائحة الطين/ تجوّلتُ في سوق الوشايات/ أحملُ ضياعي/ أقتلُ نفسي / أنا هابيل وقابيل / آدم وحواء» (6)

إننا نقف إزاء فترة زمنية أحدثت التحول في أعماق الشاعر من مرحلة الحلم الرومانسي إلى التمرد والتساؤل

للوصول إلى السؤال الفلسفي (من أنا)؟ وفيها يكتب الناقد مجدي ممدوح عن هذه الإشكالية الوجودية، «التمشكل مع هذا السؤال، الماهية والوجود لا يحملُ ماضياً مجيداً، بل يمكن التأكيد أنه تأريخ خيبات، وكانت المواجهات مع هذه الإشكالية تتسم على الدوام بنزوع دونكيشوتي، فلقد أرتد عنه الفكر الفلسفي خاسئاً وهو حسير.»(7).. وهذا ما يبين لنا الإشكالية الفلسفية، في تحولات الشاعر، ليس كونها رؤى مزاجية، وإنما طريق حياة، ومنهاج فكر، وهو ما سنتناوله في القسم الأول من هذه الدراسة.في قصائد الشاعر موسى حوامده من خلال ديوان، (سلالتي الريح... عنواني المطر)، وفي القسم الثاني سنناقش ديوان، (موتى يجرون قبورهم إلى السماء)، لأنه هو الآخر يمثل مرحلة تحول في طبيعة الرؤيا، وفي ديوانه (سلالتي الريح .عنواني المطر)، يبدأ تسلسل القصائد حسب ترتيبنا لدراسة التحولات الفكرية، والبناء الحداثوي في الجملة للقصيدة لدى الشاعر من2003/1/14، وانتهاءً في 31 / 3 / 2006. وليس كما رتبت القصائد حسب نشرها في الديوان، الذي يبدأبقصيدة (للخديعة طعم الأبوة)، المؤرخة 20 / 10 /2003،لأننا في هذا التقسيم الذي نضعه ندرس حالات التحول الذهنية والعاطفية بمراحلها الزمنية المتسلسلة على اختلافها، وتأكدها تدرج المعاني والتشبيهات واختيار المفردة، وهو ما يجعل دراسة التحولات عبر تسلسلها الزمني يوضح أبعاد التحول وتطور البنى في قصائده في هذا الديوان المشار إليه والديوان اللاحق ، ففي ديوان، (سلالتي الريح..عنواني المطر)، قصائد تاريخها سنة 2003، وهي أربعة قصائد، وسبع قصائد عام2004 ، وقصيدتان عام 2005، قصيدة واحدة عام 2006، وقصيدتان بدون تاريخ، ولكنهما تنتميان إلى مرحلة عام 2003 فكرياً وعاطفياً، وسنجدأن القصيدة الأخيرة (لا ندّعي ورعاً في الموسيقى)، عام 2006، هي قصيدة رثاء للمرحلة التي عاشها الشاعر منذ عام الأحباطات، (2003) لحين كتابة آخر قصيدة كما منشور في الديوان.

أولاً:

1- العنوان وإشكالية الدخول في السؤال...

إذا كان الشاعر موسى حوامده، يريد أن نلاحق فرضياته للوصول إلىأعماق ما يرمي إليه بالنتيجة، وملاحقة صراعه الذي يتمرد به على الماضي الذي ثقل حمله، فان هذا العنوان هو الإشارة لملاحقة الصراعات وليس الصراع الواحد الذي دلنا عليه،«مما يدل كذلك على أن حوامده في صراع متواصل مع الوسط الاجتماعي والسياسي والإنساني، وكل هذا تعبير عن حرارة التجربة وصدقها»(8) يصدمنا العنوان في محاولة خروج النص على السائد والمألوف في شكل العلاقة بين الفرد والمجموع منذ البداية، في ثنائية مقصودة، من معنى جملة سلالتي الريح، المعنى الذي يشير إلى، (قبضة ريح)، أي لا وجود لشئ مادي يدلنا على أن هناك شئ سوى الفراغ، والفراغ لا يحدد كتلة لاوجود مادي لها، ثم يتحول إلى دليل مادي (المطر)،في الجملة الثانية من العنوان، (عنواني المطر)، إذ أظهر العنوان العلاقة بين كيانه العام والخاص وهي الصدمة الأولى التي يضعنا فيها الشاعر، ليجعلنا دائمي السؤال والاستفسار، عما يريد، وماذا يريد؟فهو منذ البداية وضعنا في المعركة الذاتية التي يخوضها، إنه ولد في أرض اللاشئ لا وجود للآخر في تكوين صيرورته، ولكنه يعود ليرمز لعنوانِه بالخير والعطاء في استدراكه، (المطر)،وبهذا أدخلنا في صلب التجربة من العنوان دون أن يمهد لها باللغة المجازية، حينما استعار كلمتي (الريح والمطر)كعنوان، ليقول لنا أنه بين الشئ واللاشيء، الوجود اللامادي ووجوده المادي، إنها مشاكسة لإخضاع اللغة إلى ما سماه الروائي علي بدر، «الاستعارة إلى تدمير اللغة وتهديمها، من أجل الاقتراب من معنى مضطرب»(9)، وهو ما سيؤكده في قصيدة«من أنا ؟»، هذا السؤال الفخم المجلجل، الذي يشير إلى عشرات التساؤلات، وفي البيت الذي يردف لاحقاً بسؤال يلاحق التساؤل، «من أية سلالة أنحدر ؟»،إنه يسألنا ليحملنا مسؤولية هذا الوجود الذي

يرفضه، إنه يتلاعب باللغة ليدحرجنا نحو اكتشاف التلاقي بيننا وبينه، وكما كتب الروائي علي بدر، الذي أشرنا له سلفاً في مقدمة ديوانه، «هذا الاستخدام المقصود للاستعارة هو روح قصائد الحوامده»، إنه يخدعنا في الحديث عن ذاته، فهو يتحدث عن ذواتنا جميعاً يعرينا ويكشف الزوايا التي نتستر بها خوفاً من افتضاح خيبتنا التي خبأناها خجلاً حتى لا يقال أننا مخطئون، لهذا يلجأ إلى جر اللغة لما يريد.أو كما كتب يوسف يوسف، «إنما تؤكد بمجموعها رغبة حوامده بالخروج من عزلته. إلى رحاب الحياة. »(10).

2- البحث عن الهوية في زوايا النسيان..

« جاعلاتشف الشاعر أن العمر الذي انقضى، رحل فجأة مع اللاشيء وأن كل شيء عدم، بدأ الكشف والبحث من خلال أعماق الذات عن الانتماء، إنه في الظاهر يتحدث عن فراق أمه وأبيه، لكنه في هذا السؤال الذي لن نجيب عليه يتحدث إلينا من خلالهما، سيترك الذات ويتحول إلى المجموع « أن يحملنا النهر إلى أخطائنا الأولى/ أن يجمعنا النهار في وجبة سيئة/ أن يحرقنا العجز في أتون المنفى/ كلماته ترن في أذن الجبال»(11)، إنه استيقاظ الشاعر من خدره وحلمه، ليرد على هيمنة اللا جدوى وعبثية الثقافة التي تأسست على الكلام دون الفعل الثوري، امتداداً لهيمنة (اللوغوس،Logos، الديني)، الذي اعتقد جيل كامل أنه استطاع التحرر من اللوغوس الديني، وهو في الحقيقة وقع في (اللوغوس السياسي)، ونام على أحلام اليوتوبيا التي لونتها الشعارات والصراخ الثوري دون الفعل، ولهذا بدأ البحث عن الهوية. « لعلي من أسلاف المغول «(12)،وبدأ الشك للوصول إلى الحقيقة الغائبة، وهو ما نجده في قصيدة، (كان مستحيلاً أزرق)، وتأريخها كان بداية عام 2003، كما مثبت في الديوان المطبوع في نهاية القصيدة، وكان وقتها الحلم الثوري الرومانسي ما زال يداعب المخيلة، على الرغم من كون الشك يتحرك للسؤال عن الجدوى التي طال انتظارها.

« رسما أجنحة لا تهدأ/ بيوتاً لا تنام/ شموعاً لا تحترق.» جاعلاً، وبعدها كما مثبت لدينا يتوقف خلال شهور من الترقب والانتظار والتأمل فيما حدث ويحدث، بين ماضي يحمل عنفوان الصرخة الثورية الرومانسية وبين الواقع المندحر، الذي سينجلي عن حقائق مرعبة، تهز كيانه، ويبدأ في محاسبة الذات، لكنه يرفض التبريرات ويضع المسؤولية على عاتقه، وكأن ما حل بالعالم العربي هو المسئول عنه لأنه أهمل العقل، وانجر وراء العاطفة، وهو ما يجعله يستمر في الحفر في هذه المنطقة، ولا يتكيف لإيجاد مبررات خديعة الذات، إنه يجمع العناصر لتشكيل الكتلة من جديد، لقد تحلل كل شئ، وصار الأبيض أسود، وأضحى النهار معتماً، إنه يعيد ترتيب الأشياء بما وصل إليه فكرياً، عناوين القصائد والاهدائات لا تمثل إلا ظاهر الأشياء، لأنه يتستر خلف العناوين، ليكتب ما يعتمل في داخله.

« جاعلاً من رأسي تلك الحكمة التي لا تليق برجل معطوب.............»

« جاعلاً فضائي ممراً للبوم/ سريراً للغرباء/ كأس حليب لطائر الرخ/ أبيض أبيض قلب العتمة، تبزغُ الخرافةُ من بيتي القديم»(14). هذه الوقفة للنظر إلى الحلم الرومانسي وتداعياته، الذي أبعد العقل عن الحكمة، وسار فيه نحو الهوى والعواطف التي تتحكم بالفعل، تتغير اللغة وينسج أبعاداً مختلفة في استخدامها، الصور تأملية فلسفية، ويكثف روح التأمل في كلماته التي كنا نجدها في دواوينه السابقة متناثرة بين سطور اللغة الرومانسية الغنائية، هنا تتكثف اللغة، وتتحول إلى لغة تأمل ورؤيا، مع تحول فكري برؤية جديدة للعالم.

« جاعلاً من وصايا الأب حاجزاً للخيانة/ طريقاً/ للخديعةِ/ عفنا ./ حري بتلك النجوم/ غيوم رأسي المنضوي على مقطع شعريٍ قديم/ حري بياسمين الخطيئة/ طوقها

المقدس/ يدُها للنهر/ تعرجات الحنين/ تقلبات الأفكار/ تضاريس الرغبة/ حكمة الغواية/ نعمة التلاشي»(15).

وعندما ينتقل إلى قصيدة (للخديعة طعم الأبوة)، يكون التحول قد أخذ مداه، واكتشاف خديعة الذات العائمة بحلمها الرومانسي، قد أوضحتها في حياة الشاعر أحداث عام 2003، وتستعر حالة التمرد والثورة على ما كان، على التيه وسنين الضياع بين تجاويف اللعبة، التي حملته صغيراً وفجعته كبيراً.

« الآخرون لا يقيمون في مآتمنا،/ الآخرون لا يشاركوننا الفضاء،/ الآخرون/ يتركون لنا جفاف حقولنا وحلوقنا/ يأخذون سير الآباء/ ويبقون لنا صحراء الذكرى/ والندم»(16).وفي استهلال القصيدة واستخدامه لحرف الجر اللام، تعليل على تبدل وتغير في الرؤية للعالم، فيه معلومة ممزوجة بصور لقلب الحقائق، والتعبير عن عالم المتغير في الداخل:

« للغيوم نهارٌ آخر/ للخديعة طعم الأبوة/ للمشانق حكمة تخفيها الرهبة.»(17).

فهل بعد هذه السنين من الركض وراء السراب الذي خلفته أحداث عام 2003، إلا الشعور بالوحدة والخيبة التي تجر الإنسان للثورة، على ما كان ويكون.

« يا غيوم العمر العابرة/ ترفقي بالماء،/ أقطعي زبد السيول/ رغوة المنابذة/ أصيخي سمعاً لندائه البعيد/ نداء الغرقى الأخير،/ أصيخي سمعاً لثغاء الماعز المذبوح/ لوصايا الجسد المسجى»(18).في هذه القصيدة تتكثف الأسئلة الفلسفية الوجودية، ويتحرك لصياغة فلسفة جديدة للواقع من خلال تجربته، فيها ندم وحسرة .

« أعودُ خاسراً مثل غيمة تلاشت/ في الفراغ/ خاوياً منك ومني/ مليئاً بغيري»(19). أين الإرث والمتعلقات وحمل السنين التي كانت فيها الروح وثابة تحاول أن تمتد إلى الأعالي، وبين الصوت الدامي الذي يرثي موت الفكرة، التي تتجسد في هيئة الأب الكامن في أعماقنا عندما نفقده ونفقد كل ما حملناه من موروث وأبعاد ما نعتقد السند الذي كنا نركن ظهورنا إليه، الصور المتلاحقة في الكلمات المفخمة التي تذكرنا بأصوات أبطال شكسبير عندما تحيق بهم الأهوال ويتوجهون إلى الطبيعة يستنهضونها كتعويض ذاتي عن الهزيمة والخيبة.

« يا صوت الجبال/ ياصدى الريف/ ياحرير الرضا؛/ أين يدفع البحرُ ماءه/ أين يكنز الغريب جثةَ أبيه/ كيف يرتق المكلوم شقوق كلماته؟»(20).إن روح الثورة تمتد لتلتقي بين الحدث الذاتي موت الأب والأم وبين الحدث العام الذي يهم الأمة والوجدان، موت الحلم والأمل.

عندما يصل حد اليقين، يتضح له أنلا شئ يحمل في يديه غير (قبضة الريح)، تأخذ اللغة دوراً آخر كأداة، صورة الحكمة من خلال التداعي والرؤيا التي تبحث عن ترميم ما ضاع وانكسر، الوقوف لتغيير مسار الأحداث والتأريخ بالتمني قصيدة (حكمة الكولونيل)، التي ينهي بها عام 2003. عزاء للذات المكلومة، تنقل تجربتها وتطلب تعديل الواقع المفجوع في أعماقه، فاللغة تجنح نحو الحكمة والرؤيا الفلسفية، وتبتعد عن أسئلة الشك واليقين، لدينا حصيلة من الخيبات والهزائم والانتكاسات:

« أيها الماضي/ ياوريث الحشرات الشاردة/ أيها البعيد،/ يا (بوندينا) المنهزم/ أما نسيت بعضاً من زهو القبرات/ عند مقبرة الطائر العائد من جنة فارغة ؟/ أيها الحريق الذي لم يندلع / إلا في حطب الجوع/ تلك شرفة للتثاؤب/ مشنقة للرحمة/ أستمتع بعجرفة الأبدية»(21).إنها محاولة من فقد كل شئ لينظر إلى خلفه فيجد أرض اليباب، ويحاول من بقايا الماضي التشبث لإعادة الشريط ألفلمي إلى الخلف، لترميم ما لم يكن في الحسبان:

« لم تكن بيكيت لتحرم غودو من المجيء/ أو موسى لتمتحن شعبك في التيه/ ولم تكن محمد لتعلمنا السعي والطواف/ أو المسيح لتمد ذراعيك فوق الصليب/ ورجليك للمسامير/ لكنك عن سبق تفكير وترصد؛/ تربصت بالهزيمة والإحباط/ حتى أوبتهما إلى فراش النياشين./ رب ذنب جره العار/ رب أوسمة لم تنم على أكتاف حامليها»(22). أيُ فجيعة تحمل هذه الأبيات في مناجاة الذات عبر (غابرييل)، محاكمة الواقع عبر الكولونيل ليعد مائدة طولها عبر القارات، ويصيغ فكراً جديداً يغير ما آمن به خلال العقود الماضية.

3 – عام الافتراق 2004 .

2004 عام القطيعة مع الماضي فكرياً، عام التمرد على الذات والثورة على الأفكار التي حملها سنين طويلة، تمرد وثورة على الفكر الثوري الرومانسي، والجنوح نحو التأمل والركون إلى محاورة العقل، ومحاكمة الأشياء بروية ورؤية فلسفية، أكثر عمقاً مما سبق أن قرأناه في قصائده السابقة، فيها إعادة لقراءة للواقع والعالم من جديد:

« خلتُ للأرض نهاية واحدة/ خلتُ للشمس مشرقاً وحيداً/ انقلبت خيالاتي المستقيمة في لعبة الدوائر. ××/ لا أثر للريح/ لا أثر للساقية/ لا أثر للميت/ الجنة في مكان آخر»(23).

نبرة المحاكمة للذات ومراجعة للأفكار، والصور التأملية، في قصيدة (لا أثر للساقية)، التي عنوانها يكشف عن هذه الخيبة، لا وجود لمن يسقي ويوصل الماء والعطاء، حلم ليس له وجود وكذلك نجد هذا في قصيدة، (لصحبة الريح)، وأيضاً عنوانها يفصح عن مضمونها، ماذا سنلمس بصحبة الريح سوى الفراغ والتدحرج من مكان إلى آخر، في هاتين القصيدتين اللتين كتبتا في بداية السنة، ستؤديان إلى قصائد اشتعال الثورة في أعماق الشاعر عندما يحين موعد ما حدث عام 2003، عام الذكرى الأليمة، العام الذي أودىبالأحلام كلها، فتكون قصيدة، (سلالتي الريح.. عنواني المطر)، القصيدة التي ستكسب عنوان الديوان، لأنها المؤشر الواضح على هذا التمرد والثورة على ما مضى من أفكار،وحوادث التغيير وبناء علاقات جديدة بكل أنساقها مع العالم والواقع، ولعل اختياره لها عنواناً للديوان كان موفقاً، لأنها القصيدة التي تفصح عن القطيعة عما مضى، وبداية رؤية جديدة للواقع.

« لعلي من أسلاف مغول/ أو من نسل قاتل روماني،/ لعلي من سلالة آشورية/ أو من عائلة كردية/ من بقايا الهنود الحمر/ أو من كاهن هندوسي»(24).

شك في كل شئ، وبالذات في الهوية بعد اليقين الذي كان، تدفق في اللغة ومحاكاة لجمل صورية، تسرد التأريخ وتمعن في تمزيقه، وتركب صوراً لإنتاج عالم صوري جديد، يستخدم أقصى قدرات اللغة في الاستعارة والمجاز. «غزلان تفرُ من بين الصخور/ تفر من نار الصيادين/ تفرُ باتجاه النجاة/ مخلفةً رذاذ اللهاث/ فوق هذه السطور».

«أنام على العتبة / لا أطمح إلى سفك دم اللغة / لأثبت فحولة الشعرا »(25).

كلما تقدم الزمن أخذ الحفر مداه، ولنقرأ هذا الجموح المنكسر:

« لصحبة الريح شبهٌ بالنحيب/ نأوي إلى ذكريات الناي/ نحتمي بالذي مضى/ كي تنجو الغانيات من نزوات الحرير/ تستوي بين أيدينا الخطيئة والسماء./ أدمنتك القطيعة / تخليت عن رعشة الرمح في جسد الكلمات/ كنا نقيس غبار الوهم/ نحسبُ شتات الغروب/ نبددُ غيمَ الذي»إن قصائد عام 2004 قصائد محملة بهذه الثورة والانقلاب الوجودي فكرياً، وفيها هذه الانتفاضة التي سيكرس محطتها عبر الأعوام التي ستأتي وصولاًإلى صدور ديوان (الموتى يجرون السماء) الذي سنتناوله في القسم الثاني، وكما يكتب الناقد فخري صالح على الغلاف الأخير لديوان (سلالتي الريح...عنواني

المطر)، «لعل دواوينه الشعرية التالية «شجري أعلى» و«أسفار موسى» و«العهد الأخير» و«سلالتي الريح» توحي بهذه المقاربة المشاغبة للعالم وأحواله، فهي تخمش وجه السائد وتتحرش به وتتحداه، وهو ما يشير إلى أن الشاعر في موسى انتصر على الصحفي فيه والمتمرد في سلوكه قاده إلى الاصطدام دوماً مع قوى الثبات في المجتمع والثقافة والأدب والشعر»، تعطينا المؤشر على هذه الروح التي تمردت حتى على نفسها، فيها موقف من الواقع ومن الحياة بشكلها العام، موقف يمر عبر الفلترة للروح الإنسانية، وبما يمتلكه من روح إنسانية غائرة في الأعماق، تتكرس يوماً بعد يوم للوقوف بوجه كل ظلم وتعسف لكل إنسان أينما كان ويكون:

«كان يحملُ تابوت السنوات/ ينحتُ صخر الانتظار/ بلا إزميل/انبثق السيف عن لمعانه/ تخلى بيجماليون عن صنيعه،/ ضاع صبيُّ الطيش/ تساقطت الكؤوسُ من شهوتها/ البيوت من غفوتها / الغزالةُ نفرت مني/ هربت بي إليها/ كنت أول ممسوس بشهقة الحنين/ أول مشترك بلعبةِ الإغواء/ أول حاكم مستبد على مملكة الورد/ أول حدادٍ يكتوي بنارِ كيرِ المصهور»(27).

إن شعر الحوامده مليء بالإيحاءات وبث الصور، التي تعطي للمعنى دلالات، تجعله أكثر رسوخاً وعمقاً في ذهن القارئ، فالشعر العربي شعر غنائي، لكن الحوامده يمزج بين الشعر التأملي والغنائي، وهو ما يؤشر على قوة إدراكه لما يريد أن يقوله، بكثافة من الانزياح التي يشتغل عليها، وخلق معاني جديدة في مفردات اللغة، باعتبار المفردة أصغر الوحدات التي تقوم عليها بنية القصيدة، وكما يذكرها الناقد عناد غزوان، «الكشف عن دلالاتها العقلية بهدف رؤية قوة الإدراك عند الشاعر، ومعرفة مدى ابتعاده عن السطحية والعبثية»(28).

4–2005 و 2006.

المتابع لشعر موسى الحوامده، سرعان ما سيكتشف التحولات الفكرية التي حصلت مابين عام 2003 وبين عام2006، أنه يتحرك ضمن العلاقة بين الذات والآخر من جهة، وبين وجوده الذاتي بطبيعته البشرية المؤكدة للذات، ولكنها تعي وجودها المسئول تجاه الآخر والأحداث والوقائع اليومية، في قصيدة (منحتُ غبطتي للجبل) التي لاتحمل تاريخ، يتضح لنا الزمن المتهاوي في روح الشاعر، وإحساسه المر بالفجيعة، هناك ثلمه بزت الأحلام وغيبت الرؤيا، ومن جانب آخر فتحت آفاقاً وأبواباً على واقعٍ ظل دهراً منسجماً وإياه، لكنه اكتشف أنه الخواء واللعنة التي حلت عليه وعلى الأمة، وفي قصيدة (قصائد ليست شعرية)، هذا النواح على ما فات وضاع، لتشكل البداية لاتجاهاته الفلسفية العدمية، وتحمل رؤية مغايرة للواقع الذي يعيشه، أن القصائد التي حملت التمرد على الذات واكتشاف الحقيقة، والتي بدأها في قصيدة (حكمة الكولونيل) ستأخذ مجالها ومداها في القصائد اللاحقة ما بعد عام2003 ، لتصل إلى ذروة الفجيعة في قصيدة (قصائد ليست شعرية) لتبدأ مرحلة التساؤل الفلسفي والبحث عن المعنى والوجود: « تلك أشيائي القديمة،/ كلماتٌ وجدتُها على شاشة الكومبيوتر/ في (Recycle Bin)،/ كنت قد محوتها من أمامي،/ فليس شعراً هذا الذي يتناثر بلا موسيقى/ يسيل بلا قافية أو فراغ مقصود،» (29)، وهو إذ يلملم جراحه ليندب كل ما قدمه في الماضي، يعيش اللحظة التي يتوقف عندها، ليتحدث مع الحاضر وواقعه، بين الأنا والآخر.

الحداثة وشعر الحوامده...

الحداثة وحدة متكاملة، تكشف عن مقارباتها في كل جسم القصيدة، لا تنضوي تحت طائلة الشكل وحسب، بل تأخذ أبعادها من خلال الرسوخ في العقل المبتكر الخلاق وتجاوز الماضي والحاضر إلى ضفاف المستقبل، أن حداثة شعر موسى حوامده، تنضوي في البناء بين مغزاها الفكري والعملي، بتفاعل المنجز الإبداعي والسلوكي، وما يعتمل من مشاعر

آنية ووقتية تسوقها طبيعة الحراك اليومي من تفاعلات مع الأحداث، وخروج على المستهلك اليومي السائد، أنه يحاور الشاعر في داخله، عندما يجد التعارض بين الفكرة والواقع، فهو قد تبلورت فيه الحداثة لأنه تخلص من التقليد والأتباع وراح يبحث عن وجوده وكينونته سلوكاً وفكراً ليكون طرفاً في المعادلة الصعبة للشعر العربي، أو ما أصاب الشعر من تراجع في المتلقي والمفاهيم، فالحداثة عنده لا تعني السكون والتمترس على موقف اجتماعي أو سياسي معين ورفض المتعارض، أو بناء مجد على حضور زائف، أستشهاداته التاريخية والتراثية والرجوع إليها، تأخذ أبعادها لإيجاد المحك الذي يصقل التجربة، ويبني العلاقة مع الآخر ضمن فهم (النضال من أجل الإنسان)، وهي الروح التي تخرجه من قوقعة التمترس الفئوي أو الأيديولوجي إلى رحاب الفضاء الأعم، فهو مغامر في المجهول، يستقدم من التأريخ والتراث ما يكشف عن البعد اللامرئي، ويفجر المعاني التي تحدث صدمة وضجيج، ليكسبها هالة من التفخيم الذي يضطج في مسمع المتلقي ويحدث ما يتوافق مع ما يعتمل في دخيلة الشاعر، والصورة في قصيدته صاغ فيها ذلك الهضم للغة، ومحاولته الاندماج مع المستقبل من خلال جذوره وانتماءه، فهو دائم البحث والكشف والتنقيب عن وجوده وكينونته من خلال الحرف والكلمة التي يصوغها صوراً مرئية ذهنياً.

الهوامش:

1- سلالتي الريح.. عنواني المطر: شعر،موسى الحوامده، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن 2007.

2- المصدر السابق. ص 16.

3- المصدر السابق. ص. 18

4- المصدر السابق. ص 27.

5- د. ليندا عبيد. محاضرة ألقتها في رابطة الكتاب في مدينة إربد احتفاءً بالشاعر.

6- سلالتي الريح عنواني المطر..المصدر السابق، ص31.

7- سؤال الماهية والوجود. مجدي ممدوح. مجلة الكلمة الثقافية الالكترونية، العدد 53/ 2011.

8- يوسف يوسف.تقنية اللغة الشعرية ومداراتها. مجلة أفكار. العدد 260، عمان2010.

9- علي بدر. سلالتي الريح.. عنواني المطر.. المقدمة، ص9.

10- يوسف يوسف.المصدر السابق.

11- سلالتي الريح..عنواني المطر. المصدر السابق.ص15.

12- المصدر السابق. ص32.

13- المصدر السابق.ص72.

14- المصدر السابق. ص23.

15- المصدر السابق. ص24.

16- المصدر السابق. ص16.

17- المصدر السابق. ص15.

18- المصدر السابق. ص21.

19- المصدر السابق. ص20.

20- المصدر السابق. ص20.

21- المصدر السابق. ص44.

22- المصدر السابق. ص40.

23- المصدر السابق. ص57.

24- المصدر السابق. ص32.

25- المصدر السابق.ص 58.

26- المصدر السابق. ص59.

27- المصدر السابق. ص81.

28- د. عناد غزوان. التحليل النقدي والجمالي للأدب. بغداد 1985، ص22.

29- ديوان سلالتي الريح... عنواني المطر، مصدر سابق،ص93.

«حوض مالح» لحسين نشوان

بين تعدد التقنيات.. وبنية الحدث الروائي

نضال القاسم

محاولة للدخول:

منذ كتاباته الشعرية والنقدية الأولى يحاول حسين نشوان أن يجعل التجريب عنصراً ملازماً لإبداعاته - انطلاقاً من محاولة استنساخ شكل لا هو بالواقعي ولا هو بالغرائبي، لكنه شكل مفتوح على جميع الأنماط، يأخذ من المألوف أكثر مما يأخذ من سياق العبث واللامعقول، ثم يعيد صياغته في نسق تخييلي جديد يعتمد فيه على تقنيات تيار الوعي وشاعرية اللغة، والتداعي والترميز، ومنظور خاص تشكل من خلال رؤية عبثية تأثرت عبر انفتاح نشوان على الآداب والفنون الإبداعية المختلفة.

ويشكل حسين نشوان في مسيرة الرواية الأردنية المعاصرة ظاهرة جديدة، لا لكونه يكتب إلى جانب الشعر النقد الأدبي والرواية، فهناك العديد من الكتاب الذين يفعلون ذلك مثل إبراهيم نصر الله وراشد عيسى وغسان زقطان، وإنما لأنه في روايته الأولى «حوض مالح» (2011) يوظف، بقصد، وعيه النقدي الروائي في بناء الرواية. ومن هنا، فإنه يدرك أهمية اختياره لموضوعه، ومن ثم، اختياره الواعي لشكل روائي مناسب وطريقة بوح تتلاءم مع القضية التي يرغب بطرحها.

وبمنظور جديد يواكب إنتاج تيار هذه المرحلة تأتي رواية «حوض مالح» لحسين نشوان والصادرة حديثاً عن دار فضاءات في عمان. وهي رواية جديدة في أسلوبها وتقنياتها، فقد تبنّى نشوان طرحًا حداثياً ينهل من منابع التيار السريالي والتاريخ والوثائقية وغيرها من وسائل التخييل السردية، فيه الكثير مِنَ الجرأةِ والتّجاوز للتّقليديّ والسّائد، مِن خلال محاولةٍ جادّة لابتكارِ شكلٍ فنّيٍّ، فيه مِنَ الثّراءِ والتّدفّق ما يجعلُهُ مميّزًا في طرْح رؤياه.

ولعلّ أوّلَ سؤال يتبادرُ إلى الذّهن، في إثرِ قراءةِ روايةِ نشوان، يتعلّقُ بموضوعِ التّقاطع أو الاشتباكِ بينَ أحداثِ الرّوايةِ وشخوصِها، وبينَ وقائع السّيرةِ الذّاتيّةِ للكاتب وشخوصِه الحقيقيّةِ أو الواقعيّة.

ويبدو أن الرواية تدور على تخوم السيرة الذاتية، أو تتقاطع مع بعض تفاصيلها الصغيرة، فالكاتب فلسطيني مهاجر مثل بطله،وهو مولود فى عين السلطان/ أريحا 1958، وقد هاجر بعد نكسة حزيران67 مع عائلته إلى الأردن حيث أقام في عمان، ولبنان، وألمانيا ويعمل حتى الآن في الصحافة. وأما الراوي فهو فلسطيني مهاجر عاش في الأردن ومن ثم هاجر إلى ألمانيا، وبذلك فإن شخصيته تتقاطع مع شخصية المؤلف في كثير من الظروف. ويمكننا العثور على هذه التفاصيل من خلال مراجعة الحديث الذي يوجهه الراوي إلى «سارة»،حيث يقول لها: «أنا من مواليد أريحا،أقصد مخيم اللاجئين في عين السلطان، ولست منها، جاء أبي من بلدة إبراهيم الخليل، أطال الانتظار...الرواية/ص70»، وهو يحدد تاريخ ميلاده في

كاتب أردني.

مكان آخر من الرواية بقوله: «اليوم هو الخامس من حزيران عام 1967 ميلادي، كان سن الكاتب تسعة أعوام... الرواية ص39». وكذلك فإننا نعثر على تفاصيل أخرى من خلال رسالته الأخيرة الموجهة لسارة والتي يقول فيها: «منذ أشهر أحاول أن أجمع شتات قصائدي، أرجو أن تبحثي بين أوراقك، ربما تجدين نصوصاً لم أحتفظ بمسوداتها، وما دون ذلك لك الحق بالتخلص منها... الفراغ في المنفى ثقيل، فأشغل نفسي بالرسم، وأحضر لإقامة معرض. لا أعرف إلى أي المناطق تقودني خياراتي لاختيار أسلوب التجريد في اللوحة، ألوان تزاحم ألواناً، يتلبسني الأحمر والأصفر في تضادهما بين الحياة والموت...» الرواية/ص104-105.

وبذلك يمكننا القول وبناءً على ما جاء متشظياً في الرواية في أماكن مختلفة أن الراوي شاعر وفنان تشكيلي من مواليد عام 1958، وهو يعيش في مخيم للجوء الإنساني داخل ألمانيا، وبذلك فإننا نكتشف حقاً أن هناك الكثير من أوجه التشابه بين الكاتب والسارد الذي هو في الوقت نفسه شخصية رئيسة في الرواية. فالكاتب شاعر وفنان فلسطيني سبق له أن عاش لفترة في ألمانيا، وهو من مواليد مخيم عين السلطان في أريحا.

الكتابة ضد النسيان.. التاريخ والأسطورة:

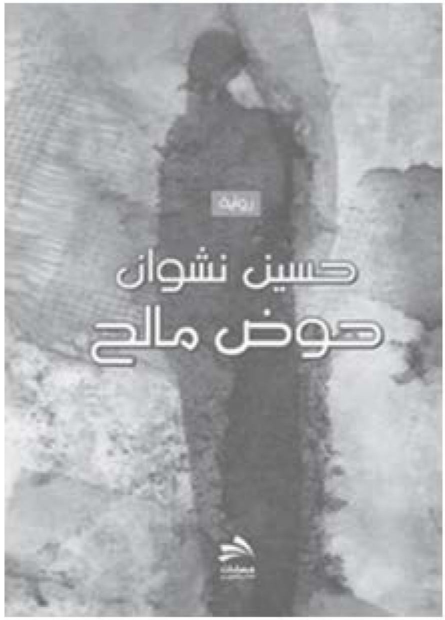
«حوض مالح» حسين نشوان نمط روائي مقبول، يجعل القارئ يغوص في بحر الذاكرة والتاريخ والمعنى من خلال إسقاطات لافتة يرفعها المؤلف، إسقاطات تتقاطع بين وقائع الماضي وسلوكيات الحاضر.

وقد استطاع حسين نشوان في روايته أن يروي ويقص على الحاضرين والعابرين حكاية الزمن العابر والغابر، حكاية الزمن القديم والحديث، حكاية أرض وشعب، حكاية شعوب تتعاقب وتبقى داخل جذورها. لم يكن مؤرخاً بما تعني كلمة تأريخ، لكنه قدم التاريخ بلغة حكائية، بعدما عايش التاريخ، وبعدما أعطى الكلام لصانعيه.. لقد شيد لتاريخ فلسطين، بعدما أخرجها من الموت الى الحياة. بمادة الحكاية الجاذبة.

ومن هنا فإن «حوض مالح» نتاج بني على الاعتبارات المترسبة في الذاكرة الفردية لنشوان والذاكرة الجمعية لأبناء شعبه. لكنها تتجنب تكرار سرد الحدث التاريخي أو الاعتماد على تقديم الحقائق فقط، أو على الأقل لا تلتزم بذلك حرفياً، وإنما تعمل على إضفاء كل ما له قدرة على تحفيز الخيال إليها. ومهما يكن من أمر، فإن لـ «حوض مالح» علاقة وثيقة بالتاريخ، لكن هذه العلاقة قد تكون مبهمة أحياناً، فيحدث الخلط بينهما، وتعلو الأصوات دفاعاً عن الحقيقة التي هي جزء من الواقع.

وتبدو رواية حسين نشوان «حوض مالح» رواية ذاكرة أيضاً، غير أن التاريخ هنا هو اقتران الشخصي بالعام والذاتي بالموضوعي والأنا بالآخر الذي هو هنا آخر عدو بكل وضوح وصفاقة. ولأن الذاكرة الشخصية هنا فلسطينية فإن الحكاية تدور كما لو أنها تدور على خطوط التماس، حياة بأكملها تجري هنا حيث الذاكرة المؤلمة هي منبع الحكاية التي من غير الممكن أن يجري تأويلها بهذا الاتجاه أو ذلك، فالمخيلة الروائية هنا لا تعيد انتاج التاريخ الفردي بل تقوله بطريقة روائية وبتقنيات سردية،حيث الراوي والشخصية الروائية هما شخصيتان روائيتان متداخلتان، حيث الحكاية متداخلة رغم وضوح المعالم بينهما.

ومن المُلاحظ على الرواية أن الكاتب كثيراً ما تطرق للأساطير وقام بتوظيف بعضها في السياق الروائي، وهو يقدم وجهة نظره في الأسطورة وينظر إليها على أنها صندوق يخبئ الناس فيه أحزانهم، وهو يقول عنها: «الناس تخبئ أحزانها في صندوق الأساطير..» الرواية/ص79، وهو يرى أن الأساطير أصدق من التاريخ وأن الأساطير يمكن أن تحرّف لكنها لا تموت وأما التاريخ فمليء بالتزوير والبطولات الوهمية



ولا يكتبه إلا المنتصرون حسبما تقتضي مصالحهم، وبذلك فهو يقول: «الأساطير لا تموت ربما تُحرّف، أما التاريخ فهو كذب وتزوير واضح.. ص79».

وقد جاء توظيف الأساطير في أكثر من موقع في الرواية، وهناك إشارات متفرقة لبعض الأساطير ومنها (أسطورة طائر الفينيق.. ص/99) وكذلك (حكاية أبو محمود الذي تزوج «جنية» مغربية يزورها في مغارة الشيب كل ليلة.. ص/82)، وكذلك حديثه عن المغارة التي تقع بين زيتا وجتاتا: «بين زيتا وجتاتا مغارة ملأنا ذهبانا.. ص13».

خصائص الشخصيات وبناؤها:

في جو من الغموض والتشظي تظهر الكثير من الشخصيات الرئيسية والثانوية على مسرح الأحداث في رواية «حوض مالح» لحسين نشوان والتي تتسم بالتكثيف، والابتعاد عن تقنيات السرد التقليدية، وتنهج أسلوب تجريد الأشياء والأحداث في إطار تحليل التاريخ، والانتقال بالسرد من إطار وصفي زمني إلى إطار نفسي فلسفي، يحطم كلاسيكية المكان والزمان بعيداً عن الانشغال بنقل التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية للشخوص في بناء سردي يتخذ من القضية الفلسطينية إطاراً، ومن الفلسطيني الذي تتشظى ذاكرته بطلاً يعيد صوغ المأساة من جديد.

وقد أعاد نشوان تثبيت شخصيات نابضة بالحياة في فلوات أخيلتنا، مصوراً ببراعة أوصافها الخارجية وتعابير وجوهها وأحوالها النفسية، شخصيات واقعية تنتمي في معظمها لطبقة اجتماعية متواضعة وفقيرة صادفناها في حياتنا أو خبرناها عبر علاقات العمل أو الجوار أو التعارف وقد جاءت هذه الشخصيات تؤدي دوراً، هو دورها في الحياة كما هو في الرواية، وقد تقاسمت أدوار البطولة، وكان لكل منها نصيب في الملهاة والمأساة في آن، وهي شخصيات نبتت في فضاء الحكي، وظلت تدور في المخيلة الروائية وواجهت مصائرها هناك، لكنها في الأصل شخصيات جاهزة تقريباً، بعيداً عن أنها تاريخية أو مشتقة من التاريخ. وأما اشتغال الروائي ودأبه هنا فيتحدد في قدرته على تحوير هذه الشخصيات وربطها بالسياق الروائي العام وإعادة انتاجها تخييلياً بحيث تبدو وكأنها شخصية غير مرتبطة بزمن ما، وكأن الروائي هو الذي ابتدع الشخصيات والأحداث ضمن زمنها الخاص الذي منحه لها.

ومن الواضح أن علاقة الكاتب ببطل روايته الذي يحصل على لجوء سياسي إلى ألمانيا هي علاقة قوية جداً، فهو يشبهه إلى حد بعيد يجعلنا نقول أن جميع أحداث الرواية تعنيه بشكل مباشر، وتحمل ملامحه الشخصية. ومن المؤكد أن نشوان قصد أن يكون اسم الراوي مجهولاً، وأن يكون في حالة غيبوبة (كوما) وذلك حتى يتناسب مع الوضع العربي والفلسطيني الراهن، والذي يعاني من حالة الهزيمة والسقوط

والغيبوبة. وفي هذا الصدد يمكننا ملاحظة أن دخول الراوي في حالة (كوما) كانت بسبب حبه العنيف لسارة وبسبب غيابه القسري عنها، فهو بالتالي يعيش في غربة مضاعفة كانت السبب وراء دخوله في حالة الغيبوبة، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال متابعة طريقته في السرد، فهو يسرد بطريقة عنيفة بداخل ذاته، يحاول استذكار التاريخ البعيد فيكتب عن ماضيه وعن مصير الماضي.

ويطغى هذا الفهم للتجربة الروائية على نشوان بحيث لا ينجز من خلاله نصاً روائياً مخططاً له مسبقاً وحسب، وإنما يؤثر عليه تأثيراً كبيراً حتى ليصبح جزءاً من هموم سارد الرواية الذي يتماثل، كما سنرى، مع الكاتب بحيث يبدو الفصل بين الراوي وحسين نشوان ضرباً من العبث. ويخرج المرء بعد ان يقرأ الرواية، ومعه الحق في ذلك، إلى أن حسين نشوان، بشكل أو بآخر، يكتب سيرته الذاتية بشكل روائي.

وأما شخصية حنظلة، الذي يدير ظهره للعالم، فليست إلا شخصية رمزية تشير الى الفلسطيني المشرد. وهي تمثل شخصية الكاتب في طفولته، حيث يقول الراوي: «خُيِّلَ لحنظلة الذي كنته صغيراً في رحلة الخروج أن الشمس غولة تُبعثر شعرها على الجبال....الرواية/ص42». ولربما أن الكاتب وجد في شخصية حنظلة التي ابتدعها رسام الكاريكاتير الفلسطيني الشهيد ناجي العلي معادلاً موضوعياً يعبر عن حقيقة شخصيته في تلك المرحلة من عمره.

وأما «سارة»، الفتاة التي أحبها الراوي ولم يرتبط بها، فإنه يتضح لنا من خلال الإفادة التي قدمها الراوي للسفارة الألمانية بأن السبب الأساسي الذي دفعه لطلب اللجوء الإنساني إلى ألمانيا هو أن سارة هجرته، فهو يقول: «قلت لهم: إنني أحمل وثيقة، وتعرضت للاضطهاد، أعاني من البطالة، وكدت أسوق في مسوغات الطلب أن حبيبتي هجرتني، وهذا في الحقيقة هو السبب الرئيس...الرواية/ص97». ومع أن سارة تزوجت من رجل آخر إلا انها بقيت على اتصال مع الراوي أثناء وجوده في ألمانيا،وقد أرسلت إليه برسالة تخبره فيها بأنها رُزقت بمولودة واختارت لها اسم (زينب)، وأما الراوي فقد أرسل لها رسالة ليخبرها عن موضوع في غاية الأهمية، وهو أنه عرف عن طريق الانترنت بأن الفتاة اليهودية صاحبة المحاضرة رحلت من تل أبيب بعدما تقاعد والدها من الجيش، درست التاريخ، تتقن اللغة العربية، وأنها اختارت الإقامة في النرويج، بخلاف رغبة والديها، ويقصد من «تبنوها» قبل أربعين عاماً، الأمر الذي فسره على أن هذه الفتاة ليست سوى شقيقته زينب التي سُرقت قبل أربعين عاماً.

وأما الباحثة اليهودية المتخصصة في التاريخ والتي تتقن اللغة العربية والتي تابع الراوي أنشطتها في مجال الدفاع عن حقوق الفلسطينيين أثناء وجوده في ألمانيا، فقد تبين للراوي أنها قد تكون شقيقته زينب التي ضاعت بطريقة دراماتيكية مؤثرة أثناء عبور العائلة للجسر المهدم مما تسبب في جرح لم يندمل للأم، حزناً على فقدان ابنتها التي ظلت تبحث عنها وتتأمل رجوعها كل صباح في المخيم الذي أقيم للاجئين في منطقة الكرامة... وتسأل الفتيات في طريقهن إلى المدرسة وعمال النظافة والباعة، وترود بغناء يجرح القلب: «يا ناس قليبي ضاع على طرف ميته/ يا ناس مين يرد الروح للروح بعد ميته...الرواية/ص54». وقد بقيت (فاطمة) تتلقط الأخبار التي تصل إليها عن مصير ابنتها (زينب) لسنوات طويلة بعد غيابها فتارةً تسمع أن: «زينب في مخيم زيزياء متزوجة وعندها خمسة اولاد وتارةً تسمع أن أحدهم رآها في مخيم اليرموك بدمشق، وزوجها استشهد في لبنان، وتارةً تصلها الأخبار بأن بعثة «الأونروا» حملتها معها الى النرويج، وتقيم عند عائلة ليس لها أولاد، يعاملونها كابنتهم.. الرواية /ص79». أما بالنسبة للراوي فإن الاخت المفقودة قد لعبت دوراً مهماً في حياته وبقي مسكوناً بصورة ضياعها، الذي يبدو أنه جزء من كارثة أكبر. ويتردد في ذهنه صدى الجواب الذي وجهه إليه أحد المهاجرين لما سأله عن شقيقته والذي أجابه قائلاً: «وماذا أفعل لك ؟! الكل ضائع!... الرواية/ ص54»، في اشارة الى ضياع البلاد برمّتها، وإلى مسؤولية المستعمر عن هذه الجريمة.

ومن خلال قصة ضياع (زينب) فإنه يمكننا الربط بين رواية نشوان ورواية «عائد إلى حيفا» لغسان كنفاني، وبالتالي يمكننا القول أن «زينب» التي اختُطفت أو ضاعت أثناء عبور العائلة من فلسطين إلى الأردن وعاشت في كنف عائلة يهودية، والتي أصبحت فيما بعد واحدة من أشد المدافعين عن القضية الفلسطينية، هي على النقيض تماماً من شخصية «خلدون» في رواية عائد إلى حيفا لغسان كنفاني، والذي تبنته أسرة يهودية استوطنت البيت بعد نزوح 1948 وأطلقت على الفتى اسم «دوف»، والذي أصبح فيما بعد مجنداً في جيش الاحتلال، وتبلغ المأساة ذروتها بعد أن عرف الفتى الحقيقة حيث أصر على الانحياز إلى جانب الأم الصهيونية التي تبنته.

ونظراً لأهمية شخصية «زينب» وتأثيراتها اللاحقة في بناء الرواية، فإنني أود ان أشير هنا أيضاً إلى حادثة تشبه حادثة ضياع «زينب»، وهي حالة وفاة « توفيق» الشقيق الأصغر للفنان التشكيلي الفلسطيني الراحل إسماعيل شموط، والذي توفي أثناء هجرة العائلة من فلسطين من شدة العطش، مما جعل شموط فيما بعد يرسم لوحة العطش بالألوان الصفراء والتي خلدّ فيها حادثة وفاة شقيقه الأصغر، وأما الفنان حسين نشوان فإنه لجأ إلى رسم صورة زينب من خلال الرواية وليس من خلال اللوحة كما فعل إسماعيل شموط وأود أن أضيف هنا أن الحوار الذي دار بين الطفل وأمه في الرواية لابد أن يكون قد استفاد من حادثة موت «توفيق» من العطش، حيث يقول الطفل لأمه في منتصف الطريق «أنا جائع، فتنهره الأم: الخبز يجفف الريق، فيسألها الطفل: ولماذا نحمله، فتجيب الأم: كي لا نموت من الجوع... الرواية/ ص43».

وأما شخصية «عبد الله»، فيمكننا القول عن شخصيته أنه والد الطفل (الراوي)، وأنه لم يكن موجوداً في فلسطين أثناء النكسة مما اضطر العائلة للقدوم إلى الضفة الشرقية من النهر لكي يجتمع شمل الأسرة، ومن خلال الحوار الذي دار بين الأم وبين شيخ الطريقة الصوفية يمكننا الاستنتاج أن الشيخ عبد الله كان أحد أتباع الطريقة الصوفية الخلوتية، ويتضح ذلك من خلال الرسالة التي أراد شيخ الطريقة إيصالها إلى عبد الله حينما قال لزوجته: «سلّمي على أخينا عبد الله، بلغيه أن يتمسك بالصبر والصلاة والدعاء على هذا الامتحان الرباني، لا تنسيَ أن تقولي له أن يرسل العُشر مع أي من القادمين من شيوخ الطريقة...الرواية/ ص43». ومن خلال الرسالة التي وصلت للراوي من شقيقه أثناء وجوده في بيروت يتبين لنا أن عبد الله قد مكث في السجن نحو عشرين عاماً، وأصبح بعد خروجه من السجن انطوائياً، لم يعد يطيق شيئاً ويشكو على الدوام من صوت يطن في رأسه لا يعرف له سبباً.

ومن الشخصيات التي جاء الكاتب على ذكرها ورسم لها ادواراً وجعلها تتحرك على مسرح الأحداث شخصية (جابر) و(وضحا- بنت أبوكايد) و(يوسف) و(فاطمة الدويم) و(رابعة اللافي- أم جابر) والجد (عبد القادر)، و(محمد الضرير)،و (أم علي) و(أبو محمود الفران) و(مريم) و(مليحة العواد). ومن بين هذه الشخصيات جميعها أود أن أتوقف قليلاً عند شخصية الأم (فاطمة الدويم)، تلك الشخصية القوية التي هاجرت منفردة بأبنائها من شرق النهر إلى غربه،وبقيت طوال السنين التي عاشتها بعد الهجرة حزينة على فقدان ابنتها (زينب)، مما تسبب لها بمرض السكري، وكانت آخر وصية لها كما أعلمته سارة في رسالتها المستعجلة التي بعثتها لتقديم العزاء له هي أن أمه كانت تريد «أن ترى زينب وأن تُدفن هناك.. الرواية/ص96».

وأما بخصوص توظيف بعض الشخصيات التاريخية والأسطورية من أمثال «قطر الندى» و«مشعل» اللذين تحولت قصة حبهما إلى أغنية شعبية، فقد جاء ذلك من أجل خدمة السياق الروائي، وأما حكاية «جفرا» وابن عمها، فيصفها السارد على النحو التالي: «كانت أخت رجال تُهَرِّبُ السلاح للثوار، حبسها الانجليز عشرين سنة وصارت جدائلها بيضاء، ظل حبيبها ينتظر، زفوها على الفرس أمامها عشرين أصيلة وخلفها عشرين مثلها... الرواية/ص14». وأنا أرى أن نشوان

أراد أن يجعل من المراة شريكاً في ميادين الجهاد، وأن يحفزها من خلال طرح النماذج الجهادية للمرأة الفلسطينية عبر التاريخ.

التقنيات السردية:

يُشيِّد حسين نشوان في روايته «حوض مالح»، معماراً من السرد غير المألوف، يتجاوز ما درجت عليه الأعمال الروائية الأردنية والفلسطينية السابقة، وما اعتادت على إفرازه الخطابات الأدبية. وفي وسع متتبع الأدب الأردني الفلسطيني المعاصر، أن يلحظ من رواية نشوان، سرداً متشظياً يتيح للمتلقي أن يعبئ الفراغات حسبما يراها، وتفكيكاً لزمن مستمر يضرب في أغوار الواقع ومكره.

وعندما ينتهي القارئ من مطالعة الرواية، يتأكد له أن أهمية الرواية لم تأت من فراغ. في «حوض مالح»، تتوافر عناصر البناء الروائي كافة، نجد أنفسنا أمام شخصيات متكاملة الملامح، أبطال رئيسيين وآخرين مساعدين، أحداث متصاعدة، خلفيات تاريخية مكثفة من دون الشعور بثقل الكتابة التاريخية كما في أعمال أخرى، أمكنة محددة المعالم ومتنوعة التضاريس الجغرافية والفنية، رصد اجتماعي مركز لمفردات البيئة وتحيط بكل ذلك رسالة فكرية أراد نشوان إيصالها إلى المتلقي.

وتقوم رواية «حوض مالح» على بنية متداخلة، مركبة، فهي رواية داخل رواية، يلعب فيها السارد والمؤلف أدوارهما بطريقة ذكية، فالسارد يكتب الحكاية ويخفيها، والمؤلف يكشف عنها ويبث فيها الروح. وتشغل ثنائية الحكاية والكتابة حيزاً كبيراً من الرواية، وتعكس الانشغال الدائم للراوي بها، حتى صارت تؤرقه فلا ينفك يحيل كل شيء إلى حكاية. وتصبح الحكاية في الرواية كناية عن مأساة الإنسان على هذه الأرض. يقول الراوي: «هذه بداية جميلة. لكن سيقولون: أين الحكاية؟ معهم حقّ.. أنا الحكاية.. والنص». وترتبط الحكاية في ذهن الراوي بالنكبة، التي سمعها من الكبار،وعايش جانباً منها وهو صغير. يقول الراوي، وقد استحضر صور الموتى والقتلى: «يا ويلي تمزق لحمنا على الدروب. لا أريد أن أستعيد الحكاية لأنها «مثل قصة الحية»، لا تنتهي». وخلال سير الأحداث، يتبين أن الحكاية في رؤية نشوان تشير إلى مستويات مكانية وتاريخية مختلفة من المأساة.

وأما الاستهلال الذي يضعه المؤلف في بداية الرواية، فإنه يريد من خلاله القول أن الحكاية هي حكاية كل قارئ.. هي حكاية كل إنسان صار ضحية التاريخ، وأن الراوي هو مجرد الصوت الذي أعطاها الحياة، وبأن أحداث هذه الرواية ليست من نسج خياله، وإنما هي لشاهد عيان. وللإيضاح أكثر، فقد أراد المؤلف أن تكون الرواية مفتوحة على اللانهاية، وأن تكون رواية للناس كافة لا رواية لشخص بذاته، وهذا ما حدا به إلى الطلب من القراء أن يقوموا بالتوقيع على هذه الأوراق إذا أعجبتهم أو لامست شغاف قلوبهم حتى تصبح الرواية لهم جميعاً لا روايته هو وحده.

وقد استخدم نشوان تقنيات روائية مختلفة لعل أهمها استخدام المونتاج، أو أسلوب القطع السينمائي في التنقل بين الأماكن والمونولوج الداخلي والحوار الدرامي، ولم يغفل عن حقيقة أن الرواية عمل من أعمال الخيال، حتى وإن استعانت بالسيرة الذاتية، فتجلت في نصه أشكال مختلفة من اللعب والمراوغة وحتى الاستسلام لغواية تحرير الشخصيات من سطوة المؤلف. غير أن الخيال بتعدد مستوياته الذي أدخله إلى الأحداث مستخدماً تقنية الحلم قد أبعد «حوض مالح» عن أن تكون سيرة ذاتية وكذلك أفضى استخدام هذه التقنية بدوره إلى إبعاد الرواية عن الهذيان والشطط.

وتبرز في الرواية، جملة من التقنيات السردية، تتعاقب وتتداخل باستمرار، في إطار لغة إيحائية ذات تلوينات نفسية، وإسقاطات تاريخية وسياسية. وتمزج الرواية بين أسلوب استرجاع الذكريات، والهلوسات والكوابيس والأوهام، والتداعي الحر للأفكار، وتوظيف اللغة العامية في الحكايات الشعبية الفلسطينية، في سياق يعكس أجواء طقوسية العادات

والقيم الشعبية.ومن الأمثلة على ذلك توظيفه لكلمة (أبو رطة/ ص49) و(شرموطة/ ص77) و(مصعوا../ ص77) و(القوادة../ ص67). وكذلك استخدامه لبعض الأمثال الشعبية الدارجة من مثل(اللي خايفين عليه قاعدين عليه.. ص38) و(ذبحو الكبير واللي مقمط بالسرير.. /ص77) والأمثلة في الرواية كثيرة ويصعب حصرها.

ويكشف حسين نشوان في أكثر من موضع عن تقنياته الكتابيّة وعدته الفنيّة، إنه نصّ ينصّ عن مكوّناته وطرائقه وتناصاته، ويطرح في النهاية أسئلة عن علاقته بمؤلفه، فمأساة الراوي ومكابداته الروحيّة ليست بعيدة عن حسين نشوان الشاعر والرسام وتجربته، وهي ليست بعيدة عن أولئك الذين اكتووا بنار التجربة ذاتها أيضاً. إنها حديث عن الذات إنما تختزل تجربة جمعية.وهي ليست بعيدة عنّا نحن، وفي ذلك ما يجعلها قريبة منا.

ويوظّف الكاتب أسلوب الحوار الموجز بطريقة ذكية. لذا ليس مهما بين من ومن يجري الحوار،بقدر مغزاه في السياق العام للرواية، ويتسم السرد بتضمين النص مستويات مختلفة من النقد والسخرية والإشارات، ومقاربة القضايا الكبرى، بأسلوب يفتح عيني القارئ على حقائق جديدة.

وتشتمل الرواية على مقدار كبير من نقد الذات وقيم العقل الجمعي والتراث، من دون أن تتخلى عن إبراز دور الجلاد وتحميله المسؤولية التاريخية عن الجريمة: «أنا ضحية الحكاية. أعرف قاتلي ولا أعرفه، تلتبس عليَّ الأمور». غير أن ما يثير الانتباه هو أن الراوي حتى في حديثه عن المحتل لم يكن حاقداً ولم يفكّر بالانتقام، وإنّما أراد أن يُدافع عن حريّة وطنه ضدّ المحتل الغريب.

وتمتاز «حوض مالح» بالتكثيف الفني، والابتعاد عن تقنيات السرد التقليدية، وعدم الانشغال بنقل التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية للشخوص، وتنهج أسلوب تجريد الأشياء والأحداث في إطار تحليل التاريخ، والانتقال بالسرد من إطار وصفي زمني إلى إطار نفسي فلسفي، يحطم كلاسيكية المكان والزمان، ويعيد قراءة الواقع بمنظور جديد. وتأخذ الرواية منحى محبوكاً بطريقة فطنة، تضفي على الرواية حيوية مذهلة، فهي تجعل مشروع نشوان الأدبي، يقتاد لعبة السرد برؤية جديدة، تعيد النظر في تقييم الواقع، بتقييم الأساليب المعبرة عنه.

البنية في «حوض مالح»:

إن الحكاية التي يروم حسين نشوان روايتها هي في الأصل، كما يدّعي حكاية قديمة قد عثر عليها في شكل أوراق مكتوبة في كتاب لمجهول، لا عنوان له...» إن هذه الإحالة تحيل حتما إلى حيلتين، حيلة سردية على أساسها تُبنى الحكاية وحيلة تاريخية يتبرأ على أساسها الكاتب من مسؤوليته عن صدقية الحكاية.

وتدور أحداث الرواية في فلسطين والأردن في فترة حساسة من تاريخ المنطقة العربية، تبدأ من الراهن، وتمتد إلى منتصف الستينيات من القرن الماضي، وتنتهي بالمأساة الفلسطينية، وتتعدد الأمكنة: فهناك بيروت ودمشق وبغداد وقرى فلسطين وغيرها.تمتزج بخطابات وتناصات مختلفة تنثال على ذهن الراوي في لحظة يتشظّى فيها الوعي، لتعبّر عن مكنونات عقل عربي جمعي تتداخل فيه الأزمنة.

وتتخذ الرواية من نكسة حزيران في العام 1967 بوابة لأحداثها، ومسرحاً لتغيرات الحياة التي تشهد تفصيلاتها حضوراً يثري الرواية ويمنحها ظلالاً مؤثرة، وهي تتحرك في المنطقة الفاصلة بين الوقائع التاريخية ووقائع الخيال، المنطقة التي تستدعي شخصيات عاشت المرحلة وأثرت في مجرى وقائعها، وأُخرى تُستدعى من خارجها بفاعلية سردية لتحكي حكايتها، وتؤشر دورها في بناء العمل الروائي الذي اتخذ من الواقع مادته الأساس.

وتقوم الرواية على حكاية رئيسيّة عن قرية دمّرها الاحتلال وشرّد أهلها، وهي تستفيد من الفنون المختلفة، ويبرز ذلك من

خلال الإفادة من اللوحة والألوان والمعارف الفنية، ويتجسّد الشعر في صور ورموز يحلّق فيها الخيال دونما حدود أو رابط. ويجسد نشوان معاناة الفلسطينيين أثناء الهجرة، حيث تتحول مشاهد الهجرة إلى صفحات مفعمة بأدق اللفتات والإشارات الذكية عن البشر ومصائرهم والمدن وتحولاتها، في ومضات مكثفة ومشاهد عائلية مشحونة بالتفاصيل والنزاعات،يحكم الكاتب ربط كل الخيوط المتناثرة وحل تعقيداتها باقتدار سردي لافت، ويحسن طرح هذا الشجن الهائل الذي يغمر الشخوص والأماكن دون مبالغة، فينقل لنا إيقاع الحياة على ضفتي النهر في سيرة عائلته ومسيرته الفلسطينية بفصول مفعمة بأقوى زخم لنبض الحياة يتفجر من خلال السرد.

وتبدأ الرواية من حكاية تتتبع مسار شخصية كاتب فلسطيني لاجىء في مخيمات اللجوء في ألمانيا، يعاني من حالة غيبوبة ويقيم في المستشفى ويكتب من هناك يومياته للفتاة التي أحبها والتي تُدعى (سارة). تولّد حكاية الراوي حكايات أخرى وشخصيات أخرى، يتوارى خلفها الراوي، تقتحم سياق السرد بنفسها. وتتجلى طقوس الكلام في حركية ذاتية شيقة، تنساب بين المسالك الخفية للأحداث وسحر القراءة ومتعتها. هو: الراوي. هي: سارة. فلسطيني مغترب في ألمانيا، وفلسطينية تقيم في الأردن، علاقة حب قديمة بينهما، لا تزال تستولي عليهما. علاقة ملتبسة لا يُعرف لها سر. الراوي وسارة، يلتقيان في المنفى. كلاهما يراقب من حوله، ما يمكن وما لا يمكن الخوض فيه. المآسي المضمرة: فلسطين، إسرائيل، التاريخ، الجغرافيا، الوجود، الاحتلال، الأرض، العودة، الشتات، الحب الجارف، الكراهية المطلقة، العسكر، الأنا، الآخر، المعاناة، أحزان الموت، بهجة الحياة.

ولم يغفل نشوان عن استنباط شكل الواقع الفلسطيني واعتماده شكلاً لروايته، أليست خارطة هذه الرواية وخطوطها هي نفسها خارطة وخطوط الواقع الفلسطيني، وحياة الإنسان الفلسطيني في تشعبها وتعقيداتها وتداخلاتها، وخروجها عن النص المرسوم والمتوقع، حيث يمتزج الأمل بالوهم والواقع بالخيال.

لقد كتب نشوان الحكاية والتاريخ، لم يتغلب سرد التاريخ على لغة الحكاية، فكانت القصة في متناول العقل والبصر، كما لو انها مادة تروي التاريخ. وقد نجح نشوان في كتابة التاريخ والذاكرة بلغة الحكاية، رغم أن اللغة شاعرية، فإنها حافظت على سير المحطات التاريخية. وقد نجح نشوان في طرح عدد من القضايا المختلفة التي ترتبط بالتاريخ، والحروب، والصراع على الأرض، والهوية، والغربة، والنفي، والتشرد، والتراث الشعبي، والحب، وثقافة الجسد، ومفارقات الحياة، في بناء سردي يتخذ من القضية الفلسطينية منذ النكبة، وحتى الوقت الحاضر إطاراً، ومن الفلسطيني الذي تتشظى ذاكرته بطلاً يعيد صياغة المأساة من جديد.

إن «حوض مالح» على هذا الأساس هي حكاية من التاريخ الذي ليس فيه ما يثبتها أو يلغيها، بذلك يطلق الكاتب العنان لمخيلته ليقول ما يريد وينسج عل هامش المتن متوناً أخرى وهوامش. بهذا يفقد القارئ شرعية تقصي الحقيقة ومقارنتها مع المصادر الأخرى، وحتى إن وجدت هذه المصادر فرضاً فهي عديمة الفائدة على اعتبار أن حسين نشوان لم يكتب رواية تاريخية، وإنما كتب رواية موضوعية تساءل ما جرى من دون حذف أو إضافة استعان فيها بالتاريخ، دون أن يحيل الشخصيات إلى مرجعياتها التاريخية.

وإذا تأملنا المنظور الروائي لنشوان، نجد أنه يبدأ من «الإنسان الفلسطيني» من حيث هو، بلا مراتب ولا ألقاب ولا منازل، وهو يقول بالتعدد والتنوع ومساواة العلاقات المتعددة والمتنوعة، وآية ذلك اللغة الروائية التي تحتقب لغات متنوعة تحاكي التنوع الاجتماعي. ولم يُبالغ نشوان في وصف البطولات، ولم ينسب لشخصياته أعمالاً خارقة في مقاومة الاحتلال، وإنّما التزم الصدق وصوّر الواقع على بساطته والناس على عفَويّتهم وتَنوعهم واختلافاتهم مستعيناً بذاكرته، إلى جانب أنه كان مدافعاً أو لنقل محامياً عن أبناء شعبه.

وقد التزمت رواية نشوان بتدرّجها الهَرَمي حيث يتَنقّل الراوي في سيرة حياة البطل من الطفولة حتى النهاية، واصفاً حياته البائسة وعلاقاته المتشعبة في المنفى، ومن ثم انتقاله للعيش في أكثر من بلد وانخراطه في العمل الفكري حتى دخوله في حالة الغيبوبة.

اللغة :

إن الحرفية التي صِيغت بها الرواية تُشعر المرءَ بأن نشوان قصّاصٌ متمرّس يجيد تطويع الرواية وأدواتها لخدمة فكرته. وتغلب على رواية نشوان العَفَويّة في تَقديم الأحداث وتصويرها بلغة عاديّة بسيطة بعيدة عن المبالغة مقرّبا إيّاها من لغة الناس بكثرة الأمثال التي يضمنها إيّاها والقصص التي يذكرها. وأحياناً نراه يخرج عن البساطة في التعبير ليأتي بأوصاف جميلة وتشبيهات أخّاذة ولغة شاعرية.

واللافت في رواية نشوان، تلك الجاذبيّة السّرديّة الكامنة في بساطة النّص وجماليّته اللغويّة التي لا ترهق نفسها في عمليّة البحث المضني عن الجمال. إنها لغة تتميَّز بالتحرُّك السلس، والانتقال بخفّة بين مستويات متعددة في القصّ، فيما يتوزّع الحوار بين العربيّة الفصحى، والمحكيّة الفلسطينيّة، وحسبما تقتضي الضرورة الفنيّة، دون أن يشعر القارىء بلهجة تعتدي على أخرى، أو بأي نفور بينها.

في «حوض مالح» تتواصل القراءة بشغف، هناك سرد سلس لا يستهدف التسلية بقدر الإضافة المعرفية، سنجد أمامنا كتاباً مفتوحاً يسرد أحداثاً تاريخية مهمة. هي رواية تتخذ من الفن وسيطاً جمالياً وتلقائياً يبتعد عن التعقيد والتنظير والجدل اللامجدي.

الزمان والمكان :

إن العنوان «حوض مالح» يحيل في الثقافة الفلسطينية على زمن كان فيه الفلسطيني يعاني من وطأة الزمن الذي اتسم بالعدم والفناء ووحشة المكان الذي يحيل أيضاً إلى القسوة والمشقة، وهو ينجح في طرح قضايا ترتبط بالتاريخ والحروب والاحتلالات والصراع على الأرض والهوية والغربة والنفي والتشرد والتراث الشعبي والحب وثقافة الجسد ومفارقات الحياة.

ومنذ البداية يعلن حسين نشوان في «حوض مالح» عن زمن الكتابة الذي ليس هو بزمن الأحداث. ويحدد الكاتب رؤيته للزمان والمكان بقوله: «الزمان مشكلة الكتابة، والمكان مشكلة الكاتب، بالنسبة لي فإنني أعاني من عقدة،هي أن الزمن يذيب المكان في الحكاية ويترك في الغياب حضوراً مستعاراً، والحضور غياباً طاغياً فلا أستطيع التمييز بين ما لا يرى بما يرى... يضيع الزمان وقت تدور عقاربه على محيط الساعة... الرواية /ص41».

ويحدد الكاتب منذ البداية رؤيته للمكان وذلك كما جاء على لسان حنظلة: «قال لي حنظلة وهو يفرك قفاه:- المكان الذي لا يوجد في الذاكرة ليس موجوداً.... الرواية/ ص 45». وأما المكان في الرواية فهو هذه البقعة المنخفضة من الأرض والتي وقعت عليها أهم المعارك في التاريخ وتعاقبت عليها الحضارات، والتي يصفها الراوي بأنها «لا ترتوي من الدم» والتي أطلق عليها المؤرخ الإغريقي هيرودوتس اسم «الحوض المالح»،فقال: «كل الحروب وقعت في هذا الحوض المالح».

ويبرز في الرواية، خليط من الأمكنة والأزمنة والمدن والتجارب الشخصية المليئة بالخيبات والمسرات التي منحت الرواية طعماً خاصاً. ومن الأمكنة التي جاء الكاتب على ذكرها في الرواية (أريحا، الخليل، بئر السبع، يافا، حيفا، خربة عناتا، عمان، حي نزال، مخيم اللاجئين في عين السلطان، مخيم زيزياء، مخيم اليرموك، صبرا وشاتيلا، بيروت، النرويج، ألمانيا، حرش النبي طاهر، أحراش دبين، جرش، سحمر ويحمر، مرج عيون، الشقيف، الكرامة، البقعة، بغداد، ربة عمون، وسط البلد، سيل عمان)، ويكتنف أسلوب

الراوي الانتقال الفجائي بين صيغ الزمن المختلفة في نمط فانتازي، يبدو متفقاً مع شخصيته ونمط تفكيره. وهو يكتب على الهامش ما يوضح هذه الرؤية بقوله: «الزمان مضلل، المكان ليس حيادياً، كل شيء في القرية/ الرواية له ظلال من الأسطورة...الرواية/ص12».

محاولة للخروج:

«حوض مالح» هي أوّلُ رواية للكاتب حسين نشوان، الّذي سبقَ لنا أن طالعناهُ شاعراً، وناقداً وفناناً. وهي فصل مهم ولازم، فيه اتّهام واعتراف ودعوة لاستخلاص الدروس، يُضاف إلى الفصول الأخرى التي سجّلها ويُسجلها المبدعون في كتاب تاريخ الشعب الفلسطيني.

وتكمنُ العلاقةَ بينَ نشوان والرّواية الجديدة في طرْح مجموعةِ مفاهيم انتجَها النّصُّ، أي أنّ رؤيتَهُ التّحديثيّة تجلّتْ في انشغاله في انتاج ما يفكّرُ فيه في لحظة معيّنة بشكلٍ متوازن من حيثُ المؤثّرات البيئيّة والدّوافع النّفسيّة، الّتي تساهمُ في تدوين الحدَث، وما ترتّبَ على ذلك، هو تأسيسُ حالةٍ منَ الانسجام في تدوين رؤيةٍ عميقةٍ للواقع.

وأهم ما في رواية نشوان أنها تدين الحرب باعتبارها فعلاً ديماغوجياً وتختزن في صفحاتها وأحداثها مأساة شعب كامل، بدأت مع النكسة عام 1967، وانتهت مع انتهاء زمن السرد في أعقاب منتصف العقد الأول من الألفية الجديدة. وقد ركزت الرواية على المشكلات الاجتماعية والسياسية وأوجه التخلف والأزمات الناجمة عن احتلال فلسطين، لتؤكد أن الاحتلال هو أساس المشكلة التاريخية والحضارية للفلسطينيين. بهذه الأحداث التي عادت إلى شاشة الذاكرة من جديد بعد أربعين عاماً من الغربة استطاع نشوان أن يشكل عملاً روائياً كاملاً ومدهشاً.

وأما كلمة (الجسر) التي ارتبطت في الذهن بصور الضحايا والجثث ومياه النهر المختلطة بالدماء فقد تكررت كثيراً في الرواية.وتتناول الرواية المعاني والدلالات الرمزية المختلفة للجسر، والذي سيصبح فيما بعد رمزاً لمصير الفلسطيني المشرَّد والمنبتّ عن أهله ووطنه وذلك بعدما صارت العودة إلى الوطن السليب مستحيلة، ولم يعد تغيير المصير ممكناً،وأصبحت الكتابة هي الوسيلة الوحيدة لإعادة معايشة الحياة من جديد، ورمزاً من رموز استرداد الحرية والقدرة على تغيير المصير، حيث لا يمكن العودة إلى الماضي، وهنا تأتي أهمية الجسر الذي كان يجب ألا يسمح له العالم بالانهيار، فهو صمام الامان للفلسطيني الذي غرق في مصائبه بعد انهيار الجسر، ويشير انهياره في الرواية إلى انقطاع الصلة بين الأرض والإنسان، بين الماضي والحاضر، وإلى الانتقال من عالم الحياة الى عالم الموت،ويعني انهيار الجسر انهيارالاحلام وفقدان الأمل في العودة، مثلما يعني الوقوع في الهاوية. ويعبر الراوي عن مأساة سقوط الجسر بقوله: «التاريخ يلعب بنا، سقط الجسر، وقعت الكرة الأرضية على رأسها وأصابها النزيف، ترنحت قبل أن يُغشي عليها. الناس تاهوا في الهذيان».

ملاحظة أخيرة، الرواية تبدو جديدة في شكلها وفي هوامشها، وهي تسير ضمن خطى السرد الحداثي. وتنتهي الرواية بمشهد الراوي أثناء إجراء عملية جراحية في الرأس، في إشارة رمزية إلى الفشل في الخروج من قيود الماضي المثقل بالهزائم والذكريات المريرة، وفي إشارة إلى تزييف الحقائق وإعادة صياغة الوعي، ومحاولة القفز عن الهوية إلى عالم آخر، وإلى الرغبة في تغيير الوعي من خلال الكتابة الإبداعية على أمل تجاوز الماضي بلا طائل.وهي حكايات صادقة ترصد عبر صفحاتها الـ (107) مرحلة مهمة في تاريخ فلسطين والمنطقة، وتلتقط لحظات إنسانية فارقة، وتشهد على الصعود القسري لنمط من الحياة ما يزال أثره شاخصاً في مجرى حياتنا.

مسرح الفرجة في الأردن:

تجربة خالد الطريفي وغنام وغنام

محمود الريماوي

نشأ مسرح الفرجة في الأردن في أواسط ثمانينيات القرن الماضي في سياق ثقافي عربي، كما في خضم البحث الإبداعي عن هوية أو جذور عربية للمسرح، والسعي لتمكين الفن المسرحي من أداء دور ملموس أمام التحديات السياسية والاجتماعية والثقافية، وتفاعلاً مع موجة عالمية سابقة تمثلت في اتجاهات المسرح البريختي، وأنماط أخرى مسماة بالمسرح الفقير ومسرح الشارع وسواها.

نستخدم تعبير «مسرح الفرجة» كتسمية شائعة ارتضاها نقاد ومتخصصون- وكاتب هذه الورقة ليس أحدهم- لنَسَقٍ من العروض المسرحية يستخدم فضاءات مفتوحة أو شبه مفتوحة كالحلقة والشكل الدائري أساساً، ويعتمد على القول والسرد والأغاني والأزياء الشعبية والرقص وخيال الظل والأراجوز والتشخيص، ويقيم تفاعلاً آنياً مفتوحاً مع الجمهور، ويستخدم اللهجات المحلية أو خليطاً منها ومن الفصحى.

ينطلق مسرح الفرجة عند خالد الطريفي وغنام غنام من منطلقات متقاربة، وقد ساعد على ذلك أنهما عملا معاً في محطات عديدة من مسيرتهما الفنية، والحديث هنا عن مسرحيين شابين، شقا طريقهما الشائكة في بلد يمتلك تجربة مسرحية حديثة العهد نسبياً.

لغنام وخالد شغف كبير بمسرح الفرجة. وهما من وضعا أسسه وتطبيقاته في الحياة المسرحية في الأردن، وقد أفادا بطبيعة الحال من التجارب المسرحية والتنظيرات النقدية العربية من توفيق الحكيم ويوسف ادريس إلى علي الراعي إلى عبدالكريم بن رشيد وعبدالقادر علولة والطيب الصديقي وسوى هؤلاء من الرواد، وبموازاة ذلك فإن الهاجس السياسي لعب دوره لديهما، ليس في الإقبال على مسرح «خطابي ملتزم»، بل على مسرح «لكل الناس» بسوية فنية عالية.

وقد نشط الاثنان في الترويج لمسرح الفرجة في كتابات وتصريحات ومقابلات متواترة ومتفرقة.

خالد الطريفي

الفنان الشامل خالد الطريفي (56 عاماً)، مؤلفاً ومعداً وممثلاً ومخرجاً، من المتحمسين والمؤمنين بتوظيف التعبير الشعبي والتراثي في المسرح، وهو من أوائل من اعتمدوا هذا اللون من التوظيف رغم تحفظات حالية له على التسمية. ففي عام 1983 شارك مع نادر عمران وعامر ماضي في تأسيس فرقة «الفوانيس»، وأصدرت الفرقة بياناً تنظيرياً لاحقاً استناداً إلى أن التراث يشكل مرجعية، وليس المقصود هنا بتراث مسرحي بل تراث الفنون الشعبية والحكايات والأزياء والاحتفالات من أعراس وليالي حصاد وحفلات طهور وبيوت عزاء.

في لقاء شخصي معه جرى في سبتمبر 2011 ذكر المخرج أن الذهاب من مدينة الزرقاء عام 1966 إلى قرية دير عمار

قاص وروائي أردني.



قرب رام الله، والتي كانت تحت الحكم الأردني، لزيارة أقارب، وهناك أتيح له وهو ابن الحادية عشرة من عمره الوقوف على مشهدية عرس يتواصل سبعة أيام بلياليها، وما يشتمل عليه من فنون تمثيلية كمشهد رجل يرتدي ثوباً نسائياً، ومشهد رجل يضع بقايا فنجان القهوة على مواضع مختلفة من وجهه، بما فتح عينيه ومداركه الأولى على ما يختزن التراث الشعبي من فنون تمثيلية. ويضيف إنه في العام التالي عام 1967، وعلى أثر هزيمة حزيران، نزح بعض أهالي قرية دير عمار إلى الزرقاء، وهكذا امتزج لديه التأثر بالفن الشعبي في سن الفتوة مع التأثر السياسي بالهزيمة.

كتب خالد الطريفي وأخرج ومثّل ثلاثاً وثلاثين مسرحية ابتداءً من عام 1974 حتى الآن، وفيما يأتي أبرز تلك المسرحيات:

- «لعبة دُم دُم تاك» كانت أول مسرحية يخرجها لفرقة الفوانيس في العام 1983. وأردفها قبل نهاية العام نفسه بمسرحية «حلم طوط طاط طيط» مُخرجاً ومُعداً وممثلاً.

- في العام 1984 شارك بمسرحية «فرقة مسرحية وجدت مسرحاً فمسرحت حملت» في مهرجان المسرح العربي المتنقل في الرباط، في دورة واحدة لم تتكرر للمهرجان. هناك التقى خالد الطريفي بعبد الكريم بن رشيد وعبد الرحمن بن زيدان، اللذين كان يناديان بالمسرح الاحتفالي، وأصدرت جماعته (مسرح الفوانيس) معهما بياناً مشتركاً يشير إلى أهمية مسرح الفرجة والمسرح الاحتفالي.

- 1985 أخرج لمسرح الفوانيس أيضاً مسرحية «رحلة حرحش»، تأليف نادر عمران، ومثل فيها دور رئيس جوقة وحكواتي.

- 1986 أعد وأخرج، بعد انفصاله عن فرقة الفوانيس، خريفة شعبية اسمها «تمثيلة كان يا مكان»، مثّل فيها غنام غنام.

- في العام نفسه أعد وأخرج مسرحية «راوي مرسحي بمرسح أوديب»، التي عرضت في الدورة العاشرة لمهرجان دمشق للفنون المسرحية، وهي فرجة شعبية.

- 1987 أخرج لوتيفة مسرحية بين نصي «حلم منتصف ليلة صيف» و«روميو وجولييت» لشكسبير بعنوان «حان وقت الفانتازيا»، وعرضت في مهرجان قرطاج في تونس ونالت جائزة وقد حملت مقاربته الإخراجية حساً كوميدياً بمستوياته السوداء والبيضاء، حسب تعبير بول شاؤول، قام على التخييل الحر، أو الفانتازيا، فبدا العرض ذا مناخ سريالي تسود فيه المخيلة سيادةً مطلقةً ولإضفاء طابع محلي على هذه التجربة استخدم الطريفي عناصر شرقية: البخور، الدربكة، الدف، الأقنعة، الأغاني، الوصلات، الطرابيش، إضافة إلى الكراكوز، الطقوس الدينية، الأناشيد، خيال الظل، وعناصر مختلفة من التراث الشعبي(1).

التعاون الثنائي

في العام 1991 بدأ التعاون بين خالد الطريفي وغنام غنام من خلال مسرحية «عرس الأعراس»، التي أعدها الطريفي وأخرجها عن نص «عرس الدم»، ومثّل فيها غنام غنام إلى جانب سهير فهد، وفي العام 2007، مثّل غنام غنام أيضاً

في عرض «ملحمة فرج الله»، تاليف وإخراج خالد الطريفي، وعرض في مهرجان المسرح الأردني الرابع عشر «الدورة العربية السادسة» .

يوظف هذا العرض الموروث شبه المسرحي المعروف بـ «خيال الظل»، بأسلوب ساخر يمزج بين الأداء التمثيلي والغناء والرقص، للكشف عن الصراع بين سلطة مستبدة يمثلها سلطان عثماني وثلاث شخصيات خيرة من أبناء الشعب أولها شخصية «فرج الله». وفي العام 2007، مثل الطريفي بطولة مونودراما «انا لحبيبي» التي كتبها وأخرجها غنام غنام، وتدور أحداثها حول الممثل (علي المفارق) الذي يعيش مع ابنته الوحيدة دزدمونة، التي تفضل دوماً البقاء متخفية تحت الطاولة. وخلال ثمانية مشاهد قصيرة نعيش مع هذا الممثل تفاصيل حياته الشخصية والفنية والاجتماعية: لماذا هو وحيد مع ابنته، وكيف تركته زوجته مخلفة له طفلة، وكيف خبأها ذات يوم تحت الطاولة حتى لاياخذها احد منه، وصار هذا المكان هو الاكثر أمناً حتى صار من الصعب إخراجها من مخبئها هذا. كما نتعرف على تفاصيل حياته العملية ومعاناته في الحصول على أدواره الخاصة، دور عطيل الذي يشغل حياته، ومعاناته بسبب عدم حصوله على أجر جيد، وكذلك اكتشافه أنه لم يحصل على جائزة التمثيل، رغم أنه أبلغ بحصوله عليها.(2)

– 1994 أعد خالد الطريفي وأخرج مسرحية «أنت مش أنت» عن نص «أنا لست حياً» للكاتب التركي عزيز نيسين.

– 1995 كتب وأخرج مسرحية «يا سامعين الصوت».

– 1996 كتب وأخرج مسرحية «سوبرماركت رمضان»، وعرضت في الدورة الرابعة لمهرجان المسرح الأردني: وهي ارتجال تشخيص مسرح داخل المسرح، يتضمن أشكالاً فرجوية مختلفة (رقص وغناء شعبي) وينتمي إلى المسرح الانعكاسي (ميتاثياتر) حيث لا مجال للايهام.

– 2009، أعد وأخرج مسرحية «حلم اسمه ليلة حب»، عن نص شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» 2009.

وقد هجّن الطريفي في هذه المسرحية الحوار الشكسبيري بلهجات أردنية، مصرية، وبدوية، وقدّم مشاهد المسرحية في فضاء واحد على شكل حلقة، من دون كواليس، ملأها بمقاعد صغيرة يستخدمها الممثلون في جلوسهم، وتبديل ملابسهم على مرأى من المتلقين، ويغيرون مواقعها حسب مقتضيات كل مشهد، في سياق تمثّله لجماليات الفرجة وتقاليد مسرح الحلقة التي تبرز الطابع «اللعبي» والاحتفالي للعرض، كما زاوج بين الجد والهزل، وعمد إلى الكشف عن اللعبة المسرحية وآلياتها، ووظف الأغاني والرقصات والموسيقى الشعبية، ومزج بين الأزياء الفولكلورية والحديثة، قرّب بين العالم الخيالي والعالم اليومي.

أخيراً كتب الطريفي وأخرج ومثل عام 2010 مسرحية «كاسات الحب». وهي ملهاة تحكي باللهجة المحلية الأردنية قصة زواج الكوميديا من التراجيديا، ونشوب صراع بين أهل الكوميديا والتراجيديا نتيجة لهذا الزواج. ويرمز هذا الصراع إلى صراعات كثيرة شهدتها البشرية منذ وجودها.

غنام غنام:

يرتبط اسم غنام غنام (55 عاماً) بنشوء فرقة «موال» عام 1986، التي أسسها مع الكاتب والمخرج جبريل الشيخ وآخرين من بينهم يوسف أبو العز، حكيم حرب، سماح قسوس، ناصر عمر، ونبيل الكوني. وكانت باكورة أعمالها مسرحية «اللهم اجعله خير» تأليف: غنام وإخراج جبريل الشيخ، ثم غيرت الفرقة اسمها إلى «مختبر موال» في العام 1990، ومنذ ذلك التاريخ بدأت تنشط في اتجاه إرساء مسرح الفرجة وبجهود دؤوبة لغنام غنام.

تحت اسمها الجديد «مختبر موال»، وبعد مغادرة الأعضاء السابقين، باستثناء غنام، أصدرت الفرقة بياناً خاصاً بمسرح



الفرجة في العام 1992، أتبعته بعد عامين بوثيقة ثانية تعتبر بمثابة وثيقة رؤيوية لعمل «مختبر موال» الساعي إلى مسرح لكل الناس، ومن أبرز ما ورد فيه:

بناء العمل بالدلالة متعددة التأويل في اتجاه واحد تبعاً لثقافة المتلقي.

القراءة المعاصرة المنفتحة للموروث الدرامي العربي، واستنباط خصوصياته الروائية والحكائية الساخرة الحساسة، واعتمادها على الكلمة والقول والنقل الشفهي.

دراسة أنماط الأداء في الفنون الشعبية، الأمر الذي يؤكد جرأة هذه الفنون في اعتماد التشخيص والإيحاء بالتمثيل كأبرز أنماط الأداء الدرامي، إلى جانب فنون الموسيقى والرقص والغناء والحداء والارتجال.

اعتماد الشكل الدائري (الحلقة) كحيز للفعل المسرحي، كون الحلقة هي الشكل الأساسي للاحتفالات الشعبية بمختلف أهدافها، كما أن الدائرة هي أكمل الأشكال الهندسية.

اختزال التقنيات المساعدة والخروج على شكل المسرح الإغريقي والعلبة الإيطالية وتفجير طاقة المؤدي لأعلى حد وكذلك خيال المتلقي.

المتلقي المتفرج جزء عضوي من العرض الذي نعمل من خلاله على تفكيك المعرفة وإعادة تركيبها.

صدر هذا البيان بعد أربعة عروض أولها «الجاروشة» عام 1991، وهو عرض مشبع بروح التراث وبأصداء الانتفاضة الفلسطينية، لكن على علبة إيطالية، والديكور يحتل مساحة واسعة كما يقول مخرجه غنام غنام في شهادة إبداعية له.

العرض الثاني كان بعنوان «من هناك» لونيم ساروبان، وقد جرت صياغته بروح عربية، وقدم في الهواء الطلق (ملعب كرة سلة)، وفي مطعم، وقاعة محاضرات كما عُرض في القاهرة عام 1992 على هامش مهرجان المسرح التجريبي، واحتشد الجمهور على الخشبة وحول الصالة، وشكلوا حلقة.

«عنتر زمانه والنمر» في العام 1993 كان ثالث العروض بعد «الجاروشة» و«من هناك»، وهو من تأليف وإخراج غنام، وفيه استحضار للشخصيات الشعبيين، وفي شهادة غنام عرضٌ وافٍ للتجربة التي قُدمت في العراق والمغرب. أما العرض الرابع فقد كان «الزير سالم» من تأليف وتمثيل غنام غنام وإخراج محمد الضمور، وقد نال جائزة الدولة التقديرية في الأردن لذلك العام، ثم كتب غنام غنام بعدئذ مسرحية «سهرة مع أبي ليلى المهلهل» كتكملة لـ «عنتر زمانه» وأخرجها محمد الضمور أيضاً.

في العام 1994 أعد غنام وأخرج مسرحية «بدرانة» عن قصة للتركي بكر يلدز، وتنافست مع «أبي ليلى المهلهل»، وفازت الأخيرة عام 1995 بجائزة الدولة التشجيعية.

- في العام 1996 كتب وأخرج مسرحية «كأنك يا أبو زيد» وفازت بسبع جوائز في مهرجان المسرح الأردني، وقد كيّف غنام غنام في هذه الفرجة «السيرة الهلالية» بجزأيها: السيرة والتغريبة، مستوعباً رحلة البطل الشعبي الراسخ في الوجدان

«أبو زيد الهلالي» من الولادة القدرية إلى الموت القدري، هذه الرحلة التي تنطوي على أحداث عجيبة: صراعات وحروب وغزوات وحيل ومكائد وأطماع وأحلام بالتوسع والزعامة... (ووظف غنام في العرض) أنماطاً عديدة من التعبير الشفاهي والجسدي التي تحفل بها البيئة العربية ماضياً وحاضراً، كالتشخيص الارتجالي، والأداء الذي يعلن عن هويته المسرحية، واللعب، والمسخرة، والغناء والرقص والدبكات الشعبية، والحكواتي، والمبالغة، وأساليب الشطار والعيارين في المنابزة والمناكفة، والتحطيب، مع الاستفادة الذكية من تقنيات المسرح الحديث في السينوغرافيا»(3). لكن غناماً ترك الفرقة عقب هذه التجربة، وقال إن «للفوز متاعبه».

- في العام 1997 ابتعد غنام عن مسرح الفرجة في عملين هما: «خمس دمى وامرأة»، و«البحث عن نوفان» نصاً وإخراجاً، واتجه في الأول إلى مسرح اللامعقول وفي الثاني إلى نوع من الكباريه السياسي، رداً، كما يقول في شهادة له، على من يدعون بأن تهريجهم هو الكباريه السياسي. وقبل أن ينتهي العام نفسه أنجز غنام «منامة عبدالله البري»، وهي مسرحية للأطفال عاد فيها إلى مسرح الفرجة نصاً وإخراجاً.

- في العام 1998 كتب وأخرج «ظلمة الإمبراطور»، الذي حاز على جائزة التأليف في مهرجان المسرح الأردني. وفيه «يختزل حياة ثلاثة أجيال إمبراطورية (الجد، الأب، والحفيد) في متوالية من الحكم والقهر والتآمر والخيانة. وتقوم المسرحية على سلسلة من الأفعال العنيفة الدموية، والإجراءات الانتقامية داخل مؤسسة الحكم الامبراطورية متكئة على الخيانة الزوجية والدسائس والمؤامرات. ويبدو أن المؤلف قد اقتبس المتن الحكائي للنص من الموروث العربي ليكشف عن فساد أنظمة الحكم، وانشغالها عن هموم شعوبها ومعاناتها بمشكلاتها الفردية(4).

- في العام 2000 عاد غنام غنام إلى مسرح الفرجة من خلال عرض كتب نصه وأخرجه بعنوان «ما قاله الراوي عن معروف الإسكافي»، إنتاج فرقة المسرح الحر التي أسسها مع عدد من الفنانين في الأردن، وهو قراءة جديدة لحكاية من حكايات ألف ليلة وليلة، تنتمي إلى الظرف السياسي والاقتصادي والاجتماعي في بداية الألفية الثالثة.

- في العام 2002 كتب وأخرج نص «تجليات ضياء الروح»، وقد تحدث عنه قائلاً إنه «نص فرجوي بلغة صوفية لإثبات أن نصنا الفرجوي هو نصنا الكلاسيكي، ووصفه أيضاً بأنه «تعشيق الفرجة بتقنيات المسرح الكلاسيكي».

قدّم غنام غنام في هذا العرض دراما متخيلة من أجواء التراث بطلها ملك شاب «ضياء الروح» يتوج حديثاً بعد وفاة والده، ويعلن زواجه من «فرط الرمان»، ابنة معلم وحكيم القصر «حكمة الزمان»، لكنه قبل زفافه يتعلق بطيف فتاة متخيلة اسمها «سر القمر»، فيصاب بنوع من الانشطار، ويذهب به الخيال إلى أبعد تصور لديه وهو اللحاق بسر القمر في نفس الليلة التي يكتمل فيها القمر، وتصادف ليلة زفافه، مما يخلق أزمة في القصر، وحين تتكرر المسألة تصاب «فرط الرمان» بالخيبة، فالملك الشاب لم يمنحها حقها الشرعي حتى الآن، وروحه ترفرف في مكان آخر. وهنا يذهب الظن بأبيها الحكيم إلى أن روحاً شريرة قد سكنت «ضياء الروح»، فيستخدم علمه ومعرفته لطرد هذه الروح، وتبقى النهاية مفتوحة، وللمتلقي حرية رسم النهاية..(5).

- في العام 2003 كتب وأخرج نص «آخر منامات الوهراني»، وعرضه ضمن فعاليات مهرجان جرش، كما عرضه في الرباط والخرطوم. وهو يدور حول لقاء مفترض بين الشيخ إمام محمد عيسى صاحب الأغاني الملتزمة والشيخ الوهراني الذي عاش في زمن الأيوبيين. وقد أشار غنام غنام

في مقدمة النص إلى أنه «عرض فرجوي مفتوح على التأويل، مفتوح على الإغناء والإثراء، مفتوح على كل نوافذ الحلم والحرية...»(6).

كتب غنام غنام في شهادة إبداعية له:

«من مسافات طويلة أقطعها حاجاً إلى سينما هشام و رمسيس و ريفولي سعياً إلى دهشة السينما التي كان يذيع أخبارها أبو زكية، حيث يجوب طرقات أريحا رافعاً لوحة الإعلان عن الفيلم على حمار فيما ينادي منغماً بمرافقة طبلته (شوف بطل للنهاية فريد شوقي والمليجي، وماجستي يصارع هرقل..) من ألعاب أبي أمينة وحسن في أعراس أريحا، من صوت أبي زكية يبدأ الليلة بـ (كان عندي غزال) و يقفلها بـ (جفنه علم الغزل)، من خيال يطير مع ظلال (ستي عزيزة) حين نتحلق حول (لمبة الكاز) التي ترسم ظلالاً على الحائط أرى فيها الشاطر حسن ونص نصيص والغولة، من رقص عباس من ساحة النافورة إلى حارتنا رجوعاً إلى الخلف وفاء بنذره على نفسه لو نجح في (المترك) و فعلها، من مساءات الشاي تحت شجرة البنسيان في بيت أبو العبد دومان، من الراديو الوحيد في الحارة وخديجة توقت للبرامج بعلامات ظل البيت، من موسم النبي موسى وكل ما يعتمل فيه من دروشة وتقرب ومجون، من شوارع أريحا تعمر بكرنفال البرتقال، ومن تل العرايس الذي بناه هاني صنوبر في ساحة قصر هشام، من دور المعتصم يبكي على مسرح مدرسة شميدت في القدس ضمن مهرجان مدارس محافظة القدس وفوز (طفلي) إذ كنت في الحادية عشر من العمر بجائزة التمثيل، من كل هذا وذاك، من ما ذكرت ولم أذكر، تكون الخيال والمخيال والذاكرة الأولى والصور الأولى.. من هناك عشقت ما لم أكن أعرف أنه مهنتي وحرفتي ومستقبلي ومصيري.. المسرح» وفي هذه الفقرة تبدو مقدمات اهتمامه بمسرح الفرجة.

ملاحظات:

- يركز الطريفي في جل أعماله على القول والسرد المحكي ويأتي الحوار ليسند القول، كما في مفهوم عبدالقادر علولة الجزائري، بينما يتجه غنام إلى الحوار المُطعّم بالسرد في عروضه.

- يركز غنام على التراث الشفوي، والتراث الديني والشعري العربي. الطريفي يستفيد من التراث العالمي: شيكسبير، لوركا مع المحافظة في أغلبية أعماله على الأجواء الاحتفالية المحلية الأردنية والبدوية والفلسطينية والمصرية أحياناً، واللجوء شبه الدائم إلى التشخيص، وكسر الإيهام عبر الإيحاء للمتفرج أن ما يراه مجرد تمثيل، بما يجعله لصيقاً بمسرح الفرجة حتى لو كان العرض على الخشبة وليس في حلقة .

- مسرح غنام تثقيفي تأصيلي ومتنوع، بينما مسرح الطريفي احتفالي غنائي زاخر بالتهكم، ولا يخلو من «عبث» فلسفي.

- يؤمن غنام بأن لمسرح الفرجة جذوراً في التراث العربي والإسلامي والوجدان الشعبي، وأن هذا المسرح يعكس ويجسد الهوية العربية الحضارية في مجال الفنون، بينما يعتبر الطريفي أن الفرجة تراث عربي وعالمي في الوقت نفسه، وأن المسرح الكلاسيكي يتضمن عناصر من الفرجة كما الجوقة في المسرح اليوناني وما يماثلها في مسرح شيكسبير، وأن المطلوب استثمار هذه العناصر في أعمال لا تبتعد عن قواعد المسرح.

- تجدر الملاحظة هنا أن الحديث يجري هنا عن مسرح الفرجة من دون أن يكون ثمة مسرح قائم بذاته لفن الفرجة في الأردن. ليس هناك مقر دائم لهذا اللون المسرحي ولا لغيره، ولا فرقة متخصصة بهذا الفن، أو مؤلفين ومخرجين وممثلين

يركزون جهودهم على هذا الفن أولاً رغم الجهود الخارقة والمشهودة التي بذلها كل من الطريفي وغنام. وليس هناك تبعاً لذلك جمهور يمكن احتسابه على أنه جمهور فرجة يبحث عن هذا الفن ويسعى إليه. وذلك على أية حال ليس ذنب رواد هذا الفن، بل هي مسؤولية الإدارة الثقافية الرسمية، والمجتمع الثقافي المحلي الذي لا يوفر فرصة لتفرغ الفنانين ولإقامة مسرح دائم. وعليه يتجاور هذا النمط الفني جنباً إلى جنب مع أشكال أخرى من المسرح «التقليدي».

- يسجل لهذا الفن ومريديه، وهما في المقام الأول خالد الطريفي وغنام وغنام، أنهما بعدما أطلقا مفاهيم مسرح الفرجة وطرائقه، تسللت هذه المفاهيم والصيغ إلى العروض المسرحية المختلفة، وما كان ذلك ليحدث لولا التأثير الذي لعبه هذا المسرح، وقد ساعد على ذلك أن كلا من الطريفي وغنام لم يدخر أحدهما جهداً في التبشير بهذا الفن، وتوجيه الإضاءة إليه في المقالات والبيانات والمقابلات الصحفية التي أجريت مع كل منهما. فضلاً عن حضورهما كممثلين في مسرحيات لفنانين أردنيين آخرين.

- هناك قدر ملحوظ من الاتفاق على تسمية هذا الفن المسرحي بـ «مسرح الفرجة» في الأردن، كما في غيره من الديار العربية. وهي تسمية تنسجم مع تطلعات أصحاب هذه التسمية، لمسرح يجمع بين الانطلاق من نواة نص إلى الارتجال، بين القصدية في توجيهات المعد والمخرج وعفوية الممثلين وبداهتهم، ويستلهم حلقات القوالين والأسواق وتجمعات المناسبات الدينية والاجتماعية. ومن الواضح أن التسمية تتعلق بدور الجمهور الذي يتفرج على عرض تتخلق بعض أجزائه أمام ناظريه وعلى مسمع منه، وبالمادة المسرحية المرنة التي تجتذب إليها متفرجين فتكون فرجة.

يبدو لصاحب هذه الورقة أن التسمية موفقة كتسمية أولية لا أكثر، ففي مأثورنا الاجتماعي وسلوكيات الحياة اليومية، فإن الفرجة نشاط ساكن وسلبي يتم من بُعد ومن مسافة تقصُر أو تطول عن مسرح الحدث حسب الظروف.. ليست الفرجة نشاطاً تفاعلياً أو إيجابياً بالضرورة بل هو انفعالي غالباً، إذ يروم المتفرج المشاهدة والإصغاء لما هو مثير وغريب، فإن لم يصادف ما ينشده فسرعان ما ينصرف إلى حال سبيله، خلافاً لهدف التشاركية المتوخاة بين الجمهور والقائمين على العرض، التي بشّر بها رواد هذا الفن في المشرق والمغرب.

ومادة الفرجة إلى ذلك تحتمل السلب والإيجاب مع تغليب احتمالية السلب، ولهذا تشيع عبارات استنكارية مثل: «إلى متى نقف متفرجين مكتوفي الأيدي..»، «من يعد العصي (متفرجاً) ليس كمن يأكل العصي»، ولهذا يجتذب المتفرجين حادث سير عنيف أو مشاجرة في عرض الطريق، كما أن أداء لاعبي السيرك أو الطريقة الغريبة لمناداة بائع على بضاعته في السوق الشعبي، ومثلها مباراة كرة قدم تجتذب متفرجين. وفي سائر هذه الحالات وما يشابهها، فإن المتفرج يكون في حال انفعال متفاوت الدرجة، لا في حالة تفاعل مع ما يشهده ويستمع إليه.

الفرجة حمالة أوجه في أجود الأحوال وقابلة لاحتمالات متضاربة، منها إضافة إلى ما سبق أن ما يثير فضول الفرجة لدى شخص ما، فإنه قد لا يدفع شخصاً آخر للفرجة، بل يحمله على إشاحة البصر.

إننا لا ننعت العروض الدرامية التلفزيونية بأنها رؤية أو مرئيّة، ولا الأعمال السينمائية بأنها مُشاهَدة، فلماذا نصف نمطاً مسرحياً بأنه فرجة؟ علماً بأن الأنماط المسرحية الأخرى المسماة بعروض العلبة الإيطالية تستهوي متفرجين وهم في هذه الحالة جمهور يتفرج، وإلا ماذا يفعل هذا الجمهور الذي سبق أن سُمّي بالنظّارة (مَنْ ينظرون)، ولأي غرض قصد

مكان العرض، إن لم يكن للفرجة على مادة أُنتجت ويجري أداؤها بالفعل لغرض الفرجة؟

لا أقترح اسماً آخر لهذا المسرح، وأكتفي في هذا المقام بما تقدم من ملاحظات على التسمية.

- ثمة تساؤل تثيره التسمية ينطلق من كون المزج متاحاً بين المسرح التقليدي ومسرح الفرجة على الخشبة، وخاصة في المسارح الدائرية التي تحتمل اقامة عرض فرجوي.. وأعمال الطريفي وغنام تتراوح بين هذا وذاك. ويتبين من أعمالهما أن المسرح «التقليدي» أو الكلاسيكي قابل بقدر من الخيال لاستيعاب عناصر من مسرح الفرجة، وأن الأمر ليس مرهوناً بالحلقة أو الأداء في الهواء الطلق بل بالرؤية الإخراجية والمعالجة الدرامية. يتحدث الناقد عواد علي في كتابه «المماثلة والاحتمال: قراءات في تجارب مسرحية أردنية» عن معالجة خالد الطريفي التي تنحو نحو إضفاء نوع من الأسلبة، في بعض المشاهد، على أداء الممثلين بالمعنى الذي دعى إليه المخرج الروسي مايرخولد، أي إزاحة عنصر المماثلة أومحاكاة الواقع عن الأداء الحركي والإيمائي والصوتي للممثل، بإضفاء طابع مسرحي بحت عليه يدركه المتلقي على أساس أنه نوع من اللعب وتقديم الفضاء المسرحي بوصفه مقترحاً جمالياً أو إطاراً تعبيرياً مختزلاً بمفردات سينوغرافية بسيطة يحركها الممثلون، ويغيرون مواقعها ودلالاتها في سياق أدائهم المسرحي(7).

في ضوء ما تقدم يتبين أن ما يعرف بمسرح الفرجة قد ترك بصمات على الحركة المسرحية في الأردن، منذ ثمانينيات القرن العشرين، ويعود لخالد الطريفي وغنام غنام فضل التعريف بهذا اللون المسرحي وتنفيذ عروض ترتبط به وتقدم تجسيداً له. مع تباين بينهما يقوم عند الطريفي على أن بذور مسرح الفرجة كامنة في تراثنا وفي التراث المسرحي العالمي على السواء، وأن هذا الفن من المرونة بمكان بحيث يمكن ترجمته على خشبة المسرح (الركح) كما في الهواء الطلق، بينما ينحو غنام غنام للاعتقاد بأن تراثنا فرجوي، وأن الأشكال والمظاهر المسرحية الأولى من مواسم ومناسبات دينية واجتماعية وفنون الحكواتي، هي بمثابة «كلاسيك المسرح العربي»، وتكمن هويتنا المسرحية هناك منذ القدم، وأنه لا بد تبعاً لذلك من أن يخرج المسرح إلى الشارع الى الناس، وأن لا يبقى حبيس الخشبة والمتفرجين المتسمرين على مقاعدهم. غير أن واقع الحال يفيد أن المقتضيات الفعلية للنشاط المسرحي كالمواسم والمهرجانات الدورية قلما منحت غنام الفرصة للعمل خارج الخشبة، فضلا عن لجوئه لإنتاج مسرحيات خارج مفهوم مسرح الفرجة، وذلك تبعاً للفرص المتاحة المتعلقة بعملية الإنتاج والتمويل الرسمي.

مراجع:

1- عواد علي، «شكسبير بثياب الفرجة: حلم اسمه ليلة حب»، جريدة الدستور الأردنية، 16/4/ 2009، وبول شاؤول، المسرح العربي الحديث، لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1989، ص 295.

2- د. حسين علي عارف، «قراءة في العروض العربية لمهرجان الفجيرة الدولي الثالث للمونودراما»، جريدة المدى (بغداد)، 12 كانون الثاني/ يناير 2008.

3- عواد علي، المماثلة والاحتمال: قراءات في تجارب مسرحية أردنية، ص 24، 25، سلسلة كتاب الشهر، وزارة الثقافة الأردنية، 2011.

4- عواد علي، المرجع نفسه، ص 80.

5- عواد علي، المرجع نفسه، ص 83.

6- يُنظر: الموقعين الالكترونيين: www.al-masrah.com، www.alwarsha.com

7- عواد علي، المرجع نفسه، ص 68.



ملف العدد: الأدب الكردي

- الأدب الكردي وهذا الملف
- غروب مساء – شعر
- مع الزمان – شعر
- إذا مت – شعر
- لا أحد مثلك يبحث عني – شعر
- ما قاله لي مولانا – شعر
- الرفقة – شعر
- الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل – قصة
- مقهى العميان – قصة

الأدب الكردي وهذا الملف

يوسف يوسف

في اعتقادي بأن أدباً كمثل الأدب الذي عند الكرد، يستحق ليس ملفاً محدود الصفحات، وإنما العديد من الكتب التي سيكون في مقدورها الذهاب إلى مختلف الأقاليم والأجناس التي ارتادها الأدباء والمثقفون الكرد، منذ قرون بعيدة وحتى يومنا الحاضر. ليس هذا محض رأي مجرد، تقف وراءه حماسة متنطعة، وإنما لأن أمة انتجت الملاحم بهذه السعة التي نبصرها عند الكرد، تستحق الكثير منا نحن العرب الذين تربطنا بهم علاقات تعتبر من بين الأجمل التي عرفتها الشعوب المتجاورة والمتعايشة مع بعضها، خصوصاً وأننا لا نكاد نعرف شيئاً عن شعراء وأدباء كبار كمثل أحمدي خاني ومولوي وكوران وفائق بيكه س وولده شيركو، وغيرهم الكثير وفي مجالات أخرى من فنون الإبداع التي عرفها الإنسان.

إن هؤلاء الكرد الذين انتج شاعرهم الفذ أحمدي خاني ملحمتهم الشهيرة (مم وزين)، وباللغة الكردية وليس بسواها من اللغات التي كان يتقنها، تمثلاً بشاعر الفرس الأهم الفردوسي صاحب ملحمة (الشاهنامة)، ولئلا يقول الآخرون بأن الكرد لا ثقافة ولا لغة عندهم، يستحقون ليس فقط تقديم هذا الملف للتعريف بأدبهم، وإنما لأن نفتح لهم عقولنا وقلوبنا كذلك، لاستيعاب المزيد مما أنتجوه، فما عند شيركو بيكه س، لا يقل درجة عما لدى كبار الشعراء عرباً أو أجانب. ولعل قامة لطيف هلمت في الشعر، لا تقل علوا عن أعلى القامات من شعرائنا الذين نشير إليهم دوماً. وهكذا فإن لمحمد موكري في الرواية ما للروائي محمد زفزاف منها، وما لدى محي الدين في المسرح ما لدى سعد الله ونوس، وهكذا في المقارنات العديدة التي يمكن أن نجريها.

هذا الشعب الذي قال فيه أحد المستشرقين ممن لا يحضرني اسمه في هذه اللحظات، هو الشعب المنسي في التاريخ ظلماً وجوراً. وحينما دار حديث بين وبين صديقي زياد بمناسبة كتابي «دراسات في السرد الكردي» حول أهمية ورفعة هذا الأدب، وكانت مجلة أفكار مشكورة قد نشرت لي بعض دراسات حوله، لم يفاجئني باقتراحه تقديم ملف يمكن للقارئ أن يطل منه ولو كان الشبه بالنافذة الصغيرة محدودة المساحة عليه. وقد تحول ذلك المقترح الجميل إلى حقيقة، إذ سرعان ما عاد صديقي ليتصل بي ويخبرني بموافقة صديقنا الدكتور أحمد ماضي الذي لا أنسى تصويباته الهامة في دراستي التي نشرتها أفكار.

(التجانس والانفصال) والتي هي حول الكرد وثقافتهم. إنني أعرف في الدكتور أحمد هو الآخر وكمثل ما أعرف في زياد، النزاهة والرغبة الكبيرة في معرفة ما لدى الآخرين من الآداب، وأعرف دأبهما على هذا. سوف يكتشف القارئ على الرغم من محدودية هذا الملف، أن ما نسميها الأقوام الصغيرة، ليست كذلك في آدابها، وأن الشعب الكردي الذي نجهل الكثير عنه يستحق أن نفتح صدورنا له، ليس فقط لأنه الذي انتج صلاح الدين الأيوبي قاهر الصليبيين، وإنما لأنه ينتج أدباً كبيراً وعظيماً، منه هذه النماذج مع الحرص على التأكيد بانها ليست الأهم والأبرز، وإنما مجرد عتبة يمكننا المرور منها إلى دنيا لم تشغلنا بالقدر الكافي.

باحث أردني.

غروب مساء

آراس عزيز عبدالله

في كل لحظة أكاد أسقط
أرى نهاية عمري!
في مساء ما...
سوف أرحل في شبابي!
في شبابي
رأيت نهاية عمري!
آه عليك!
غداً
سأنفصل عن
أمي وأبي
أختي وأخي
أرحل عن هذه الأرض
الآن
مشبع أنا بالرطوبة والبرودة
في مساء ما...
طوي صفحات عمري
كقماش بال
بعدما أموت
أعط أشعاري لابنة الخريف
حتى تعرف
إنه كان (آراس)
في منتهى الوحدة والاصفرار والذبول
رأيت نهاية عمري!
في مساء ما...
سوف أرحل في شبابي
غداً! هنا،
أخاف أن أصبح شاعراً كبيراً
حيث يجمع الناس
همومي وأحزاني
أنا أخاف
أن أكون مجنوناً
أجوب في الأرصفة والأزقة...
الذي لم يحبني اليوم،
غداً..
سوف يتألم قلبه!!

مع الزمان

شعر: رفيق صابر

ترجمة: دامون عبدالله

كأن الزمان يفلت من وحشته
وكأن الكلام يفر من معانيه
وأنت من نفسك
والحياة تتلو عريها
في الانتظار.
أمام الزمان تبهت الألوان كسيمائك
وأنت تلمس الماضي كحجر مخدر
يهجد تحت الرماد
ترنو إلى الحاضر الحالي مثل دروب المحال،
كأن البرهات متساوية في التشابه
والمكان فضاء فارغ.
لا من الردى مخاوفك، ولا من الحياة
بل تهاب الزمن،
لون واحد فقط
يسرد حكايات الجميع في الصمت
صمت واحد لا غير
يلتمع كالمدية في الظلام.
مع الزمان كل شيء يغيب عن البال
مع الزمن لا يغيب أي شيء.

لوحة
الأحجار نائمة تحت المطر
والمدينة بين أسوارها العالية.
عبر وميض ندي
أعود إلى البيت
تغوص قدمي في الظلام
فتوقظ الفراغ
تترك أثراً على الطريق الفحمية
فتشهد على الضياع
الليل يرسم وجهه باللألأة
أما أنا فبصدى الكلمة
أرسم لوحة السكوت
المدينة نائمة تحت المطر
مطمئنة وسط لمعان الليل،
وعلى رصيف الشارع
ثمة شجرة ترنو إليّ
أسمعها تحاور نفسها همساً
فأحس إنها تفكر في وحشة أطول ليلة.

إذا مُتَّ

شعر: لازو أزاد أحمد *

ترجمة: طيب جبار

إذا مُتَّ أنت،
أصبح بنت الموت.
أقضي لياليّ مع الرجال الذين..
عراكهم مع الوحدة
يزلقهم نحو حضني.

* * *

إذا مُتَّ،
أصبح غازلة صوف،
أصبح خبازة في البيوت،
أصبح راقصة،
لاتعرف شيئاً عن النار التي..
تشعل الوحدة في جسدها.

* * *

إذا مُتَّ،
أمضي لياليّ وحيدةً،
وفي غرفة باردة.
بدلاً عنك..
أضع مخدة في حضني
ودمية بجانبي.

* * *

إذا مُتَّ ،
أصبح نادلة قهوة، عند رجال،
لايعرفون أيَّ شيء
عدا الحرب.
لايعرفون أيَّ شيء
عدا الغضب.
لايعرفون أيَّ شيء
عدا القتل.

* * *

إذا مُتَّ،
لن تطأ رجلايَ المدرسة،
لن أتردد على المكتبات.

* شاعر ومهندس كردي من كردستان العراق.

لن أذهب إلى المتنزهات .

آناء الصبح..

لن أزيح ستائر النافذة.

لن أسقيَ الازهار.

لن أحدق في حوض الأسماك

إذا مُتُّ،

أملأ الأزقة بالأطفال،

و أبدأ برمي الناس بالحجارة،

أكتب كتابات غير مرغوبة على الجدران.

أكسر جميع مصابيح الشوارع.

أشج رؤوس القطط.

أبدأ بالهتافات والصياح.

* * *

إذا مُتُّ،

لن أكنس باحة دارنا،

لن أغسل المواعين،

لن أهدئ الأطفال،

لن أمشط شعري،

لن أستعمل أحمر الشفاه،

مثل غجرية بلا عمل،

أذرع الازقة ، ذهاباً وإياباً.

* * *

إذا مُتُّ،

أطيل شعري ولا أقصه،

أصبح درويشاً، أحمل دفاً بيديّ.

أتنقل بين المقاهي.

* * *

إذا مُتُّ،

أذهب إلى مجالس عزاء النساء،

ألطم وجهي

أشد شَعري

وألطخ رأسي بالطين.

* * *

إذا مُتُّ،

أطبخ طعام السجون،

أصنع المعجنات للطيور،

عند مزار الصالحين،

أوزع الخبز المدهون

وأصابع الحلوى.

* * *

إذا مُتُّ،

أصبح مدخنة مدمنة،

أُشعل سيجارة بأخرى،

أهب عزلة بأخرى،

أُشاهد الأفلام الهندية.

أضيء لذة بأخرى.

إذا مُتّ، أصبح خطاطة،

أملأ شواهد القبور بالكتابة،

أملأ أبواب البيوت

بإعلانات عن الخيبة،

أعلق بوستر الغربة

بخط الرقعة..

أكتب العرائض للنمل.

* * *

إذا مُتّ،

أبدأ بالرسم،

لا أبقي ورقاً أبيض في دفاتري،

أملأوه برسومات الانكسار .

* * *

إذا مُتّ،

أعلن الوطن للمزاد،

أعرض بيتنا للبيع،

اذهب إلى المقبرة وأُغني،

أرقص،

بعد ذلك انتحر فوق قبرك.

* * *

إذا مُتّ،

أهدي ملابسي للناس مجاناً،

أُهدي أحمر الشفاه للفتيات الصغيرات،

الماسكارا، مشدات الشعر،

مراياي، أرميها بعيداً عبر باب البيت.

* * *

إذا مُتّ،

أصبح امرأةً عجوزاً،

أفتح دكاناً عند رأس الزقاق،

أفتحه عند الساعة الثانية عشرة ظهراً،

أبيع رقائق المشمش،

النعناع، التمر هندي، المهلبية.

و عند المساء أملأ دكاني

بالرجال السكارى.

* * *

إذا مُتّ،

أبدأ بنسج الليفة،

نسج الطاقية والبكاء،

نسج الفراق.

* * *

إذا مُتُّ،

أذهب وأخرب لاقطات تلفاز البيوت،

أمزق الطائرات الورقية للأطفال،

أقتل العصافير،

وأصفرُ للوطن.

* * *

إذا مُتُّ،

أبدأ بختم القرآن،

اصبح امرأة نورانية، وأذهب إلى الحج،

في الطريق أموت وأكتب وصية،

ألا ينقلوا جثماني

ويدفنوني في أرض الحجاز

* * *

إذا مُتُّ،

من اليأس والخيبة

أسجل نفسي عند حزب ما،

وأصبح عضوة في خلية صغيرة.

أبدأ بكتابة التقارير

وأكون فتاة الحزب العاقلة والمطيعة.

* * *

إذا مُتُّ،

أحب أن تبدأ الحرب ثانية،

أحب ألا يذهب أحد إلى النزهة

ألا يذهب أحد في سفرات سياحية

ألا يذهب أحد إلى السباحة

ألا يراود الغد أحداً..

إذا مُتُّ،

لا شيء يؤنسني.

لا شيء يستطيع إعماري.

إذا مُتُّ،

قبل المساء،

أبدأ بالشعر وأنتحر.

---

* لازو : لازو أزاد أحمد ، شاعرة كردية من كردستان العراق.

شعر كردي حديث..

لا أحد مثلك بحث عني ..
لا أحـد مثلك ضيّعنـي !

شعر : دلاور قرداغي *

ترجمة : طيب جبار

لم يشبهك أحد
أنت لم تشبه أحداً
لا أحد مثلك أمعن فيَّ
لا أحد مثلك أبصرني
لا أحد مثلك تعرّفَ الى ملامحي
لا أحد مثلك أعادني الى مساء مرآته
لا أحد مثلك أراني نفسي
لا أحد مثلك ضيعني
أنت لم تشبه أحداً
لم يشبهك أحد
لا أحد مثلك .. خيّط العزلة بمقاساتي
لا أحد مثلك هاجم بقوة
لا أحد مثلك غادر بنعومة

لا احد مثلك سافر مني
لا أحد مثلك آواني
لا أحد مثلك عرضني تحت المطر
لا أحد مثلك سيّرني في المروج
لا أحد مثلك حفرني في جذوع الاشجار
لا أحد مثلك أعادني الى نسبي
لا أحد مثلك ناداني بأسمي
لا أحد مثلك عَرَقَني في السفر
لا أحد مثلك جلس بجنبي
في الاماكن الفارغة دائماً للقطارات
لا أحد مثلك رافقني حافياً
في الطرقات
لا أحد مثلك قرأني بارتجال

لا احد مثلك نظر إلي بعينيه

لا أحد مثلك ساقني حتى حافة الاخدود

عبر أثار خطى الزهاد الدامية

لم يشبهك أحد

أنت لم تشبه أحداً

لا احد مثلك أعادني الى ضياء الشمس

لا أحد مثلك أعادني الى الزقاق

لا أحد مثلك أعادني الى داخل الخريف

لا أحد مثلك أحتضنني

لا أحد مثلك أقفرني

لا أحد مثلك حررني دوماً

لا احد مثلك حاصرني بأستمرار

أنت لم تشبه أحداً

لم يشبهك أحد

لا أحد مثلك ذاد عني في الحروب

لا أحد مثلك حاربني في السلام

لا أحد مثلك جالسني في التيه

لا أحد مثلك تركني عند الرفقة

لم يشبهك أحد

أنت لم تشبه أحداً

لا أحد مثلك هيَّجَ أزدحامي

لا أحد مثلك أشعل وحدتي

لا أحد مثلك حطمني ثانية

لا أحد مثلك أعاد خلقي

لا أحد مثلك فركني

لا أحد مثلك زرعني في أصص الباحة

أنت لم تشبه أحداً

لم يشبهك أحد

لا أحد مثلك أحبني بقسوة

لا أحد مثلك تركني بشفقة

لم يشبهك أحد

أنت لم تشبه أحداً

لا أحد مثلك بحث عني منذ الأزل

لا أحد مثلك ضيّعني الى الأبد

---

* دلاور قرداغي: شاعر كردي من كردستان العراق .

ما قالَهُ لي مَولانا

شعر: كريم دشتي*

ترجمة: محمد حسين رسول

1

بِكُلِّ هذا الجَمالِ والهَيبَةْ

بِكُلِّ هذا الشَّوقِ والنُورِ

انسَكَبَتْ غابةُ القَصَبِ في سَديمٍ أبيضَ غامِضٍ

هي وجَيشُها المُتَخَمُ بِدرَّةِ أوراقِها

هي ويَواقيتُ جِيْدِ غُصُونِها

هي وكُلُّ رَقَصاتِها

ارتَحَلَتْ صَوبَ السَّماءْ

2

غَمَرَتْهُ فَوعَةُ نَدى الصباحاتِ

في الْتِياعِهِ التَّليدْ

في ظِلٍّ وضَبابٍ امْتَزَجا بالغَضاضَةِ

فامْتَلأَتْ آلافُ الكُتُبِ بالتَّغْريدِ

3

كأنَّ عازِفَ النايِ

قد سَكِر بِشَرابِ الجبالِ الأَزَلي

انْغَمَرَ في سيماءِ الإلهِ

يَتَمَرَّغُ في العُشْبِ والغُدْرانِ والرَّميمِ

يَتَخَلّى عنْ حُمّى عِشْقِهِ في الجُروفِ والشطآنِ

يُعيدُ شَدْوَ أغْنِيَتِهِ العَتيقَةْ

أينَ أنتِ يا فاتيمةْ أنتِ أينْ؟

كَما كُنّا في الخَوالي

تعالَيْ نَقِفُ تحتَ المَطَرِ

ألشَّمالُ بعيدٌ بعيدٌ لنْ يُغيثَ جَمالَكِ

بَلْ يَسْحَنُ في الثلجِ سيماءَكِ

شَجَرُ الصَنَوبَرِ يُشَذِّبُ شَوقَ عَينَيكِ

ويَمْزِجُ أحْلامَكِ بِضَبابِ الوادي

فاتيمة: تصحيف لأسم فاطمة في بلاد المشرق بين أقوام كالكرد والفرس وآخرين.

4

وحيداً ودائباً

يُعيدُ عازِفُ الناي شَدوَ أغانيهِ

تُنْكَأُ جُروحُهُ القَديمةْ

صَوتُ الناي يُفعِمُ الجِبالَ بالغُربَةِ

وهناكَ كانتِ النارُ لِوَحدِها تَندَلِعُ

وفي قَلبِ العازِفِ تَضْطَرِمُ

5

فاتيمةُ أينَ أنتِ

أنتِ أينْ

أرى قلبَكِ مِنْ بَعيدٍ

إنهُ كُوزٌ صَديعٌ في أَلْفِ مَوضِعٍ

تَنْثالُ منهُ اللوعَةْ

إني أرى جُروحَكِ

تَنْبَجِسُ مِنها الدماءْ

6

هيّا أَفْصِحْ

هلْ ثَمَّةَ رَجاءٌ في قلبِكَ لمْ يَحتَرِقْ بَعدُ

كَمْ مَرَّةً أَتْرَعَ الهَوى قلبَكَ بالنارِ

كَمْ مَرَّةً خَيَّمَ الليلُ عليكَ

حَسْرَةً على ضَياعِ جَمالِ الظِّباءِ ؟

ظَلَلْتَ وحيدا آنَذاكَ

إنكَ لمْ تَرَ شيئاً بَعدُ

إشتَعَلَتْ في روحِكَ حُمَّةُ ذلكَ العِشْقِ

والأحتِراقُ لَمْ يُعَلِّمْكَ حَرْفاً بَعدُ

7

هلْ أضاءَتْ عَيْنُكَ الرؤيَةَ في نورِهِ مَرَّةً

هلْ وَجَدْتَ دَربَكَ الى السماءِ مَرَّةً؟

كَي تَفهَمَ لُغَةَ الهَوى

تعالَ تَأَمَّلْ مَلامِحي

حينَها تَعْلَمُ ماذا فَعَلَ العِشْقُ بِقَلْبي

كيفَ أَودَعَني بينَ أَيادي المَوتِ

وطَوَّفَني أَجوسُ كُلَّ البُلدانِ

8

لو لمْ يَكُنِ الوَجدُ

ما كنتُ أموتُ مِنْ نارِ فِراقِ الأحبابِ

تعالَ وأبصرْ روحيَ

كي تُدرِكَ ما فَعَلَ بيَ الوجدُ

لو لمْ يَكُنِ الوجدُ ما كانَ كَبِدي يُثْخَنُ بالجراحِ

تعالَ وأبصرْ كَبِدي

كي تعرفَ شُقَّةَ قِبْلَةِ الأحبابِ

9

زَهْرِيةُ قلبِكَ أراها مِنْ بعيدٍ

أعلمُ كمْ مرةً تهَشَّمَتْ

كمْ مرةً غَدَتْ رَماداً

اندَلَقَ في صَدرِكْ

10

تعالَ واسمَعْ سِرِّيَ الذي هوَ إفْشاءُ المُحالْ

تعالَ واسمَعْ سازيَ الذي تضَرَّجَتْ بدِماءِ أنامِلي

أوتارُهُ وَتَراً وَتَرا

11

هوَ بُكائي مَنْ أَعطى الماءَ للسُحُبِ

ومنَحَ الحُلْمَ للعُشّاقِ

كيما يَروا بهِ الإلهْ

كانَ بُكائي مَنْ أَعطى الأغنيةَ للسُكارى

كي يزرعوا بحُزنِها

فوقَ قلوبِهِمْ شُجَيرَةَ عِشقٍ أبَديّ

12

كانَ أَنيني مَنْ أَعطى التنَفُّسَ للغُرَباءِ

سَلَّمَ الجيشَ لإسكندرَ كيما يَجوبَ بهِ البُلدانْ

وضعَ السيفَ في كَفِّ تَموُّزَ

وهبَ المِزمارَ لداوودَ كيما يُرَجْرِجَ به البحارْ

أَهدى الجَناحَ للحَمائِمِ

كيما تطيرَ بها في ازرِقاقِ السماءْ

13

أَرى جِراحَكَ كيفَ تجوبُ الأوردةَ

في جسدِكَ عِرقاً عِرقا

لمْ يفعلْ بكَ الوجدُ بَعْدُ شيئا

كانَ عليهِ أنْ يُغويَكَ إلى الرحيلِ

حينَها تَعلَمُ كيفَ أنَّ البُكاءَ يقتُلُكْ

كيفَ أنَّ الفِراقَ يسلُبُكَ سُلْطَةَ الروحْ

---

* كريم دشتي: شاعر كردي

الرّفقة

شعر: نزاد عزيز سورمي

ترجمة: محمد حسين رسول

قَبلَ أنْ تَأتي

ألدُّنيا عَراءٌ

الصُّبحُ غَريبٌ

مُبْطِئَةٌ تَأتِينَ دَوماً

حينَ تَأتِينَ

وَجْنَتُكِ بُرعُمٌ أُرجُوانيّ

جَعَلتِ الرَّبيعَ طَوقَ هُدُوءِ شَلاّلِ شَعرِك

تَطرُقِينَ البابَ

تَطرُقِينَ بابَ قَلبِي

(ألنّارُ تُطفِىءُ النّارَ

ألنَّهرُ يُغرِقُ البَحرَ

وأَنتِ أَنا...)

شَتّتِي هذا الحَشْدَ

اقطَعِي الشَّعرَةَ هذِهِ

أنَّى لِي تَمالُكُ نَفسِي إزاءَ صُبحٍ ماطِرٍ مَشِيقٍ كَهذا؟

تُبْطِئِينَ دوماً

قَبلَ أنْ تَأتي

ألدُّنيا عَراءٌ

الصُّبحُ غَريبٌ

حينَ تَطَأْينَ القاعَةَ

تَطَأْينَ قَلبِيَ أَنا أَيضاً

آهٍ ... مِنْ قَلبِيَ ... آه

تَمُرِّينَ إسراعَ تَرَنُّحِ غُصَينِ نَرجِسٍ

ألشّعرُ أَبكَمُ

رَذاذُ المَطرِ

ضِياءُ العَينِ

يَفتَحُ الحَنجَرةَ المُغلَقَةَ لِلصُّبحِ

مِنْ عَينيكِ

والفَيضِ السّاخِنِ لجَسَدِي

أَعلَمُ أنَّ الشَّعرَةَ بينَنا تلكَ

غَدَتْ طَوداً عَويصاً

غَدَتْ غُربَةَ كُلِّ الدُّنيا

تَحملينَ كَوناً في عَينيكِ أنتِ

أَيا فَتاةَ الشَّفَقِ

الإلهُ

النَظَراتُ

رُقادُ ظِلالِ الأَشجارِ

بَغدادُ

أَيّامُ الأَمَلِ والحَزَنِ

لا وُسْعَ لي أكونَ شَيئاً آخرَ أَنا

إذْ أَنّي مُذْ وُجِدتُ

أَشُدُّ الليلَ بالجَوادِ الثَّبيتِ للنهارِ

أُحدِّقُ في قابِلِ الدَّهْرِ

لا وُسْعَ لي أكونَ شيئاً آخرَ أَنا

في وُسْعِكِ أَنتِ

في وُسْعِكِ أنْ تَكُوني رَفيقةَ دَربي

بِطَيفٍ وآثارِ

أَيّامِ العِشْقِ

أَنتِ

في وُسْعِكِ

يا فَتاةَ

الشَّفَقِ

مُرغَمٌ أَنا أنْ لا أُحِبَّكِ

لكِنّي أُحِبُّكِ

أُحِبُّكِ يا فَتاةَ الشَّفَقِ

إِنَّها كارِثَةٌ.... شُعَيرَةٌ واحِدَةٌ

تُضارِعُ غِلَظَ كُلِّ اغترابِ الدُّنيا

إِنَّها كارِثَةٌ....أَيا فَتاةَ الشَّفَقِ

كا

رِ

ثَةٌ

الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل

القصة : أنور محمد طاهر

ترجمة : حسن السليفاني

ضرب برجله الأرض، قال وبصوت عال:

- لا لن نخرج، كفى هرباً، هذا يوم القتال، يوم الرجال.

التفت الى الخلف كمن يبحث عن شخص ليشهد على قوله، كونوا مثل هذا الرجل الشجاع الذي لا يعرف الفرار! لكنه لم ير أحداً.

كان يردد هذه الجملة و أمثالها عشرات المرات. لم يبق مجلس أو ديوان لم يرددها فيه: أننا سنبقى وسنقاتل، وكان يضيف إليها الأمثال والقصص.

كان بعض الناس يؤيدونه، لكنهم يوماً بعد يوم بدأوا يقلون، يذوبون و يتلاشون كثلج الربيع.

و البعض كان يقول، هذا الرجل قد خرج عن طوره، كأنما قد أصابه مس من الجن.

يقال، كان يخرج من البيت صباحاً، ويذرع جميع الأزقة والشوارع كمن يؤدي فريضة. كان يود أن يرى كل معارفه وأصدقائه، ما كان يدع أحداً أن يفلت منه، وكان يغرقهم بالحديث و(جلجلوتيته) وكانوا يقولون، إذا لم يزر عشر مقرات حزبية، وعشرين بيتاً، وكل مقاهي المدينة، ما كان يهدأ له بال، و لا يعرف للنوم طعماً في تلك الليلة.

كان مظهره الخارجي كالسابق، لم يطرأ عليه تغيير، سوى أنه أصبح يحمل حقيبة قديمة، ليس فيها سوى بعض الأقلام والمجلات وأوراق بيض، إلا أن رأسه كان يحتوي على مئات الصفحات والتي كان قد خزنها كالكومبيوتر في ذاكرته منذ انتكاسة ثورة أيلول الكبرى وحتى اليوم. وكان يعرف شيئاً ما عن كل واحد، ما الذي فعله، وأين عرض بضاعته للبيع. حينما كان يروي قسماً من حياة شخص ما، كنت تدرك سبب حقده وغضبه هذا عليه، في بعض الأحيان كان يجب أن يراجع تاريخ حياة الاثنين معاً، لتدرك إن كان ثمة خلاف شخصي في الموضوع.

يقال، حينما كان يسير وحيداً في شوارع وأزقة المدينة في بعض الأحيان، كان يتكلم مع نفسه، الكثيرون قد رأوه يحدّث نَفسه، كأنما يقرأ خطاباً للجماهير، كان أحيانا متجهماً غاضباً، وأخرى ضاحكاً وباسماً حتى أن جاره الذي يفصله عنه أربعة بيوت، قال لقريب له:

- خيراً ما بال الأستاذ؟ ليس على ما يرام، إلا يكون قد...؟

لكنه لم يكمل حديثه، قرب أصابع يديه الخمس من رأسه ثم أعادها.

لم يستطع أن يجيبه بشيء غير ابتسامة، ثم أردف قائلاً:

- يجوز.

هز رأسه وسار كل منهما في دربه.

بعض الأصدقاء المهتمين في بحث المستجدات وتحليلها حسب نظريات علم النفس، كانوا يقولون، إن ميزان عقله قد اختل.

إنهم على حق، فهذا من الفرح قد حدث له هذا التغيير الكبير الذي أخل بميزانه، كثيراً ما كان يقوم بأعمال لا تتناسب مع سنه مما يجعله محل دهشة وسخرية الكثيرين.

لم يكن راضياً دوماً من كل الأمور، كلما وجد أحداً من المسؤولين كان يقول:

- هيا اسرعوا بالتغييرات، غيروا وجه النظام، لا يصح أن تبقى الأمور هكذا.

الكثيرون كانوا يجيبونه، بأن التغيير الذي تنشده لن يحدث بين ليلة وضحاها، فالشعب الذي انتقل من نظام إلى آخر بحاجة الى الكثير، ولن يتغير بموجب الكتلوكات.

* * *

حينما كانت الأخبار تشير إلى أن العدو سيشن هجوماً على المدينة. كان الناس في غدو ورواح مثل ذباب النحل حينما يثور، كان لونه يمتقع و مزاجه يتعكر أكثر من كل الأيام الأخرى. كان يصرخ: (تعالوا، اليوم ليس يوم الهرب، اليوم يوم القتال، أين الرجال؟).

* * *

كان المساء متأخراً، حينما وقعت المدينة تحت رحمة القصف.

ارتفع الدخان في السماء سرعان ما ابتلع الظلام المدينة وأخفاها، واستمر العدو في إظهار الحقد وأنياب السم. استمر القصف حتى الصباح. كانت الرجولة هي أن تهرب وتنجو بجلدك!

* * *

عندما خرج من سردابه، رأى الجيش قد أحاط بالبيت كاملاً، وإنه قد سقط في المصيدة.

- ثانية تركونا لوحدنا...

قال هذا، واتجه صوب العسكري ذي البيرية الحمراء.

1996 دهوك



لوحة للفنان إبراهيم العطار

مقهى العميان

قصة : أنور محمد طاهر

ترجمة : عبدالكريم يحيى الزيباري

مقهى في وسط المدينة يقصده هؤلاء العميان صُبحَ مَساء. كيف يأتي هؤلاء العميان إلى هنا؟

حين ينظر المرءُ إلى هؤلاء العميان يقول في نفسه:

كيف لهذا العدد الكبير من العميان أن يكون موجوداً دون أن يشعر به أحدنا؟

هذا السؤال كثير التداول بصيغ مختلفة في الطرح والإجابة.

هؤلاء العميان يتعارفون مع بعضهم عن طريق السمع، وفي إحدى الطرقات بعيداً عن المقهى، صَدَمَ أحدهم كتف الآخر فقال له: انتبه لنفسك يا هذا...

فقال الأعمى الآخر وكان قريبا: مَنْ ينتبه لنفسه أنت أم هو؟

وحين تكلم ناداه الآخر: ها... إسماعيل إلى أين أنت ذاهب؟

فردَّ بفظاظة: سأذهب إلى القصر الجمهوري!! طبعاً سأذهب إلى مقهانا! وإلى أين سأذهب! وهل يحتاج الأمر استفهاماً أيها الغبي؟

اقتربا من بعضهما كتفاً لكتف، سارا معاً بعصا واحدة نحو المقهى.

قليلٌ من هؤلاء العميان كانوا يأتون مشياً على الأقدام، أكثرهم يملك سيارات فارهة، ولديهم سواق وحرس يفتحون لهم الأبواب أيضاً.

بعد صلاة المغرب يتفرقون، كلُّ اثنين أو ثلاثة يذهبون نحو جهةٍ معينة، مسجد أو ماخور أو موقف بائعات الهوى الرخيصات.

دونهم تبقى المقهى صامتة كطاحونة توقفت فجأة، اثنان أو ثلاثة فقط يبقون في المقهى، لا أحد يعرف حول ماذا يتهامسون.

هذه صورة خارجية للمقهى وهي لا تحتاج إلى معرفة كبيرة للاطلاع عليها.

نعم هذا كان الشكل الخارجي للمقهى، كمقهى عادي يرتاده بعض العميان لقضاء أوقاتهم، وقليل من الناس يعلمون أنَّ في هذه المقهى تجري كبرى الصفقات التجارية، وَتُبْرَمُ العقود لبناء العمارات وبيع العقارات والدواء وحتى الخمور... الخ.

كانت البضائع وكلَّ شيءٍ آخر قد يخطر ببالك أو لا يخطر، تُباع وتُشترى، وتتداولها الأيدي والحسابات وهي لا زالت تمخرُ البحار والمحيطات. ولو أنَّ شخصاً اطلَّع على هذه الصفقات عن قرب لانتصبَ شعرُ رأسه واقشعرَّ جلده من أثر الدهشة

والعجب، ولانْحَبَسَ لسانه إلا عن النطق باسم الجلالة: الله. ولا شيء غير ذلك.

نشرَ أحد الصحفيين الأجانب تقريراً عن هذه المقهى، وكتب بالعنوان العريض: «هذه المقهى هي التي تحكم هذه المدينة» وقبل ترجمة هذا التقرير وبعد ترجمته، اعتقد الناس السطحيون بأنَّ الأمر مجرد طُرفة من مفهوم المخالفة، بقصد الاستهزاء بشعبنا، وإلا فكيف يقول هذا ما لم يكن غبيا أو ساذجاً؟ والمهووسون بنظرية المؤامرة كانوا يقولون:

هذا التقرير سمٌّ قاتل، وتمَّ إعداده في مطابخ أجهزة مخابرات الدول المجاورة لتحطيم معنويات شعبنا وإلاّ فلماذا صيغَ المانشيت بهذا الأسلوب..بل هي مؤامرة أخرى ضد شعبنا كي يفقد ثقته بقيادته الحكيمة...

لماذا يبحثون الأمر بهذه الصورة؟ هؤلاء العميان الملاعين يحكموننا؟

كلاّ وألف كلاّ، ووراءَ الأَكَمَةِ ما وراءها، وتحت هذا الغطاء يجري الإعداد لمؤامرات خطيرة وما هذه إلا البداية فحسب. وإنَّ غداً لناظرهِ قريب.

مسح بالسبابة والإبهام حنكهُ من الأعلى إلى الأسفل وهزَّ رأسه...كلُّ هذا الكلام نطقَ به عزيز، عزيز الذي قضى سنوات طويلة خلف القضبان، لميوله اليسارية، حتى لو أنَّ ذبابة طارت كان سيتهم الإمبريالية والرأسمالية ويسوق مئات الحجج والبراهين. كان لديه أدواته الثابتة في القياس، يستخدمها في الأمور كافة، ويقول: «النظرية العلمية لا تحتمل الخطأ» أو يقول:

أوف، تعالوا اسألوا عمكم، أنا أعرف ماذا يخطط لنا أولاد الخنازير، أنا أعلم بأيِّ روثٍ يؤمنون.

يقول هذا وكأنَّه لا يعلم أو قد تناسى بأنَّ قيادات اليساريين الذين يتبعهم كل هذه السنوات لا يختلفون كثيراً...قال شابٌّ مختص في علم الاقتصاد:

عمّو... عزيز ... إنَّ غرض هؤلاء الصحفيين من التقرير..أن يكشفوا حقيقة أن هؤلاء العميان ليسوا علماء اقتصاد وليست لديهم خبرات اقتصادية..ورغم ذلك فإنَّهم يديرون البلاد اقتصادياً، ومن يدير الاقتصاد تكون السياسة رهن يديه، لأنَّه في عالم اليوم الاقتصاد ورأس المال يسبقان السياسة وهذه هي النتيجة النهائية.

ورغم أن الشاب قال كلامه باحترام كبير وتواضع جم، ومهَّدَ لكلامه بمدح العم عزيز وكيف أنَّهُ ذو باع في السياسة وله تجارب طويلة، ردَّ عليه عزيز بفظاظة وعنف ليُخْرِسَ صوت الشاب لأنَّه يعلم بأنَّ رأسه لن تحتمل هذا الصداع الذي يصاحب المصطلحات الأجنبية والنظريات التي يوردها الشاب ويجهلها عزيز جهلاً تاماً. ولمَّا علِمَ أنَّ زمام الأمور سيخرج من يده قال:

اذهب بعيداً عمّو..فلا زلت صغيراً حتى أنَّك لا تميز بين عضوك والجزرة. فلا تقرأ لي (الجنجلوتية) وتصدع بها رأسي.

ضحك جميع الحاضرين، وخاصةً الذين كانوا يحسدون هذا الشاب، وجدوا فرصةً سانحة للنيل منه فوصلت قهقهاتهم عنان السماء...

قصة مقهى العميان خرجت من الأزقة الضيقة للمدينة لتصير حديث الساعة في شاشات التلفاز وتناولتها الفضائيات، وأظهرت للعالم الخارجي أنَّها مؤسسة خطيرة تحكم هذه البلاد.

مقهى العميان لم يكن كأيِّ مقهى على سطح الأرض، بحيث يُسْمَحُ لكلِّ من هبَّ ودبَّ بارتيادها والدخول إليها، والقليل من أبناء هذه المدينة كانوا قد رأوها من الداخل.

هذا المقهى لم يكن يشبهه مقهى آخر، فقط بالاسم كان مقهى، ولا يعكس أيَّ شيء آخر على أنَّه مقهى.

الكثير وصفوا المقهى بأنَّه كسراديب المافيا وسجونها، وأقبية الفلاسفة، أو مقرَّات للأحزاب السياسية والمتطرفة مع اختلاف بسيط في الديكور الحديث والأنيق للمقهى.

قيل مرة لعلو بن زليخوي(1): اذهب واسأل عن أحدهم.

فامتعضَ وجه علو وقال: ضعوا على ظهري كيسا من ذات الخطوط الحمراء(2) واملأوه بالزبيب وقولوا لي: اصعد به قمة جبل كاره(3) ولا تقولوا لي اذهب إلى مقهى الملاعين.

إذا ما استطعتَ أن تجتاز الاستعلامات الأولى بحيلة ما، فإنَّ الاستعلامات الثانية لن تتمكن من اجتيازها حتى لو صرت طيراً في السماء، وخاصةً فيما لو كان أحد فحولهم هناك.

في الاستعلامات الثانية يجلس رجلٌ بعين واحدة، ولو أخذتَ تسردُ له الحجج وتباكيتَ من الصباح إلى المساء فلن يجيبك إلا ببرودٍ وَتَكَبُّرٍ: لن تدخل. كانت لديه تعليمات صارمة من إدراة المقهى، والرجل ذو العين الواحدة يطبقها الأوامر بحذافيرها.

الذين قرءوا التقرير الصحفي الأجنبي سواء المُتَرجم أم بلغته الأصلية قالوا: يا للهول هذه المقهى في مدينتنا ونحنُ لا نعلمُ عنه شيئا، فكيف لهذا الأجنبي الغريب أن يحصل على هذه المعلومات....وما هو هدفه؟ ..... ولماذا يهتم؟

قال آخرون: المعلومات الدقيقة عن هذا المقهى وتحليلات هؤلاء العميان ومقدار رؤوس أموالهم، كيف استطاعوا الحصول عليها، بالتأكيد أن هذه أسرار شخصية وتخصُّ الدولة فكيف لابن الحرام هذا أن حصلَ عليها؟

أما الذين كانت هوايتهم متابعة الصحف والتقارير من هذا النوع قالوا:

هذا هو فن الصحافة، يخرجون الضبَّ من جحره.

وآخرون غيرهم قالوا: يجب أن لا يعمل أحدٌ عملاً ما لم يكنْ متقناً له كهؤلاء، نعم لكن اليساريين والمتعصبين القوميين أعادوا نفس الأسطوانة القديمة: هذا أمرٌ دبِّر بليل، وهذا الصحفي ذو شخصية مزدوجة وله ارتباط بأحد أجهزة المخابرات.

طيب إلى أين يريد أن يصل؟ ربما لديه رسالة يوصلها إلى حكومته وشعبه مفادها: (هؤلاء هم الذين قطعتم من أجلهم آلاف الكيلومترات لتدافعوا عنهم وتحررونهم).

السؤال الذي حيَّر الجميع «كيف حصل الصحفي على المفتاح الذي أوصله إلى هذه القضية؟ وكيف استطاع أن يقنع هؤلاء العميان بتزويده بهذه المعلومات؟» ربما ظنَّ العميان بأنَّ هذا التقرير سيعكس صورة حسنة عنهم أمام الشركات العالمية في الخارج، وفيه كذلك إشارة إلى حكومتهم عن مدى قوتهم الاقتصادية التي يجب أن يحسبوا لها ألف حساب.

وبالفعل أصابوا هدفهم كما أظهرت نتائج التقرير الصحفي الذي أحدث صدى كبيراً في الداخل والخارج صبَّ في مصلحة العميان.

ليس هذا فقط، حسب هذا التقرير، قام أحد معاهد الدراسات الاستراتيجية بإرسال وفد إلى المقهى لإجراء دراسات مستفيضة، وقام الوفد بإعداد تقرير ورفعه إلى جهات مهمة وخطيرة ولم ينشروا أي شيء عن الموضوع، وإذا ما وصلت بعض العبارات إلى أحد الصحفيين، كان المعهد هو الذي يقوم بتسريبها خدمةً لأهدافهم غير المعلنة..

السؤال الذي كان يتداول بكثرة بين أهالي المدينة ودون أن يملّوا منه، وهذا السؤال كان طعاماً على موائد الفقراء والأغنياء، وكان مصدر حيرة كبيرة للجميع: «رجلٌ جاءنا من وراء البحار والمحيطات..نعم ...كيف لابن الحرام هذا أن يعثر على المقهى- وقبل أن يكمل السؤال قال آخر: هذا الصحفي الفرعون لم يأت من فراغ، وهذه بديهية لا تحتاج إلى إثبات. ولكن السؤال هو من الذي يختبئ وراء هذه العقدة غير

القابلة للحل؟ والأهم من كل هذا كيف أمسك بأول الخيط؟ كيف وصلَ إلى كل هذه المعلومات بينما لا يزال أكثر من نصف المدينة لا يعلمون شيئًا عن هذه المقهى التي قُورِنَت بالبورصات العالمية وول ستريت.

والأدهى من كل هذا، اقتناع أهل المدينة بأنَّ غلاء الأسعار سببه هذه المقهى وهؤلاء العميان الملاعين، المساكين الذين كانوا يعانون الفاقة، كانوا يصرُّون على أسنانهم ويقولون بحنقٍ وغضب: هؤلاء العميان أعمى الله بصيرتهم هم الذين ربطوا أرزاقنا على ظهر غزال وعلينا أن نركض وراءه.

أو كانوا ليقولوا:

هيهات.. إذا كان الاقتصاد والتجارة بيد هؤلاء..فلن يفسحوا لنا فرصةً للعمل ولو كباعةٍ متجولين..

أما المثقفون والذين كانوا قد سافروا كثيرا ورأوا بلاداً كثيرة، يقولون:

جهَّالٌ وأميون كهؤلاء، لا يصلحون حتى للتسول وطرق الأبواب في البلدان الأخرى، وفي بلادي يصيَّرون أمراء وحكاما..

والمثقفون المفكرون الذين اطلّعوا على تاريخ الأمم والشعوب كانوا يقولون:

كل الأمم التي مرَّت بانعطافات تاريخية وتغييرات جذرية، ظهرت لديهم طبقة من الاستغلاليين الطفيليين... وأقوالٌ أخرى..

ولكن القلة القليلة كانوا يستمعون لهؤلاء، لأنَّهم لا يقدمون حلولاً، وفي إحدى المرات قال علو بن زليخة: الحمد لله عرفتم الداء، فأين الدواء؟

هذا التقرير لم يكنْ كقنبلة انفجرت مرةً واحدة، بل كوَباء كل يوم يصيبُ أشخاصاً جدد ويعلم به آخرون..

كان هناك الكثير ممن ينظرون إلى الموضوع ببساطة ولا يجدون فيه أية مشكلة شخصية لهم، لكن الذين كانوا يهوِّلون المسألة كانوا ينظرون إلى التقرير كديناصور هبطَ إلى المدينة فجأة والحاذق من يقدر على الفرار منه..

* * * *

طيب إذا كانت الطبقات المتوسطة وأصحاب المشاريع الصغيرة قد اهتموا بالموضوع خوفاً على مصالحهم، فلماذا يهتمُّ هؤلاء المُعْدَمين؟ وماذا لديهم ليخسروه؟

هذه المقولة تكررت كثيرا، وكان جواب الجميع: «هيهات يا عمَّاه، ما كان قويا سَيَضْعُفُ، وما كان ضعيفاً سينكسر.» هذه الأقوال كانت حديث الساعة، في الأزقة الضيقة، في المجالس والمؤسسات الحكومية والمقاهي وكلِّ مكانٍ آخر، إلى أنْ وجدت طريقها إلى الصحف والمجلات، على الرغم أنَّ هذا الموضوع كان في البداية يتسِّم بالسرية، ولا يُثار إلا همساً وبالإشارات وخلف الكواليس...لكن الأقوال والأقلام لم تكتفِ بهذه الضجة، ومثقفو السلطة عجزوا عن الدفاع وكانوا يقولون بانكسار: هذا الكلام لا يخدم أحداً...وليس في مصلحتنا..

والشيء الأهم والأدهى أن النص المترجم لهذا التقرير كان مزيفاً، حيث قام المترجم بحذف كل ما يَمسُّ مقهى العميان بسوء قدم مصلحة العميان على مصلحة الشعب ابتعادا عن المشاكل ولكن عندما نشر النص المترجم للمرة الثانية كاملاً، وبدون حذف أثارَ ضجة أكبر وظلت تكبر ..وتكبر كل يوم.

في كل مجال يثار هذا السؤال :

كل هذه الأطعمة والأشربة من لحوم حمراء ، الدجاج والأسماك والمعلبات والأدوية والعصائر والألبان كلها منتهية الصلاحية ومُضِرَّة بالصحة ..فلماذا نقبل كل هذا؟ هل من أجل أن يزيد هؤلاء العميان من حجم قروشهم؟

آخرين كانوا يقولون:

يا لهؤلاء عديمي الضمير وآخرون يقولون: أعماهم الله. لينتقموا منا.

علو بن زليخة رفع يديه إلى السماء وقال :

يارب.. يالله.. أنت الأعلم.. «ويلتفت يمينا ليعتدل الذين من حوله:

طيب إذا كانت لديهم أعين يبصرون بها ..فماذا كانوا سيفعلون بها، علو بن زليخة عبس وجهه وكادت عيناه أن تقفز من حدقتيها وقال بصوت عال:

والله لكانوا سيدفنوننا.

والله الذي خلقنا..لكانوا سيدفنوننا أحياء .

وأيَّدَّ جميع الحاضرين موفقين علّو وقالوا: نطقتَ بالحق.

عندئذ انتفش علّو كالديك الرومي ودفع صدره إلى الأمام، أحد موظفي الصحة قال: كلُّ الذين يقفون في طوابير المستشفيات ويراجعون العيادات الخاصة، كلّهم بسبب الطعام والشراب الذي يستورده لنا هؤلاء العميان لنا.

وتطرّق الحديث إلى الأجهزة المنزلية والمكائن والمعدَّات الثقيلة تحولَّت كلُّها إلى خردة وستوكات بعيدة عن منشئها الأصيل. هذه الأحاديث حفظناها كفاتحة الكتاب التي نقرأها في الصلوات الخمس، وحيثما ابتدأ أيُّ حديث لن ينتهي إلا عند مقهى العميان، وكشعبٍ متخلّف لا يعرف غير البكاء والعويل، بدون أن يشغلّوا عقولهم للبحث عن حلٍّ ما.

* * * *

وفي إحدى المرات وفي لقاء تلفزيوني، جمعَ ثلاثة من هؤلاء العميان، ليتكلموا عن الوضع الاقتصادي في البلد والخدمة التي قدّموها للارتقاء بالاقتصاد الوطني وخدمة أهالي المنطقة، وحين سأله مقدّم البرنامج:

ما فعلتموه حولّنا إلى مجتمع مُسْتَهْلك، مدَّخّنْ وكسول، لا ينتج شيئاً، فقط جيوبكم هي التي امتلأت.

أحد هؤلاء العميان، وَضَعَ نظارتيه ومسح عينيه بمنديل ورقي...عشرات المشاهدين صرخوا:

ماذا سيفعل الله بكَ بعدَ أنْ حرَمَكَ من نور عينيك.

قال آخر: اللهم يعميك حتى في الآخرة.

وصرخَ آخر: لو أنَّ قنبلةً أصابت هذه المقهى ولم يبقَ فيها حجراً على حجر، لاسترحنا جميعاً.

وقال آخر متهكّماً: يا لهم من رحماء، كرماء، يساعدون الفقراء، والمساكين، لكنَّهم يفتعلون مائة قضية ليتملَّصوا من أية رسوم أو ضرائب.

وقال آخر: يا ربِّ زلزلْ المقهى تحت أقدامهم، واجعل عاليَهُم سافِلَهُم، وامحُ آثارهم في الأولين والآخرين.

كلهم رددوا: آمين...آمين...آمين..

قال أحدهم وكان يجلسُ في نهاية الديوان، وهو يهزُّ رأسه ضاحكاً، ويمطُّ شفتيه:

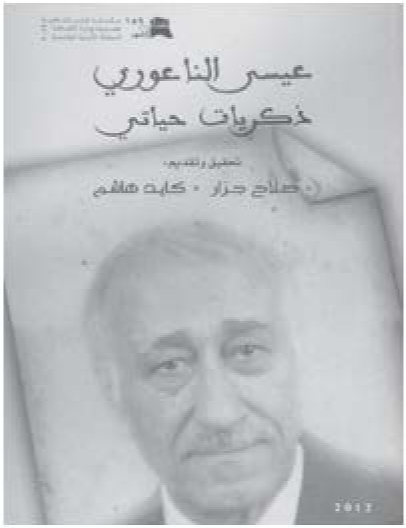
نعم لقد أفنيتموهم!!! هيهات!!! هيهات!!!

الهوامش:

1- يقصد به علي بن زليخة. وفي اللغة الشعبية الدارجة يحرفون بعض الأسماء، وخاصةً إذا كانت لآل البيت والصحابة حبَّاً بهم وإكراماً لذكراهم.

2- الكيس ذو الخط الأحمر كيس كبير يتسع لأكثر من 50 كغم وربما أكثر من طحين الوجبة والمصطلح الشعبي كان مضرب الأمثال بين الحمالين فترة الحصار.

3- أعلى قمة جبل في سلسلة الجبال المحيطة بمدينة دهوك.



عيسى الناعوري ذكريات حياتي

تحقيق وتقديم: د. صلاح جرار وكايد هاشم

صدر كتاب: "عيسى الناعوري ذكريات حياتي" تحقيق وتقديم الدكتور صلاح جرار وكايد هاشم، عن سلسلة كتب ثقافية التي تصدرها وزارة الثقافة في عمان، عام 2012.

يقع الكتاب في 266 صفحة من القطع الكبير، يضمّ مقدمة المحققين، ومقدمة المؤلف الناعوري وذكريات عامة وذكريات أدبي وقصائد لها ذكريات ثم يتبع ذلك مراجع التحقيق والكشافات. جاء في مقدمة المحققين: "يأتي تحقيق هذه المذكرات ونشرها بعد مرور ثلاثين سنة على كتابتها، حيث يذكر المرحوم الناعوري في ثنايا هذه المذكرات أنه كتبها في شهر تشرين الثاني سنة 1980 ويأتي كذلك بعد خمس وعشرين سنة من وفاة صاحبها سنة 1985، وقد كان جديراً بها وبصاحبها المرحوم عيسى الناعوري أن تُنشر قبل هذا التاريخ، تقديراً لجهوده الأدبية والتعليمية والثقافية التي بذلها على الساحة الثقافية والأدبية الأردنية والعربية، وحرصاً على نشر الموروث الثقافي الأردني بسائر أشكاله وما خلّفه روّاد الحركة الأدبية الأردنية من أعمال متميزة".

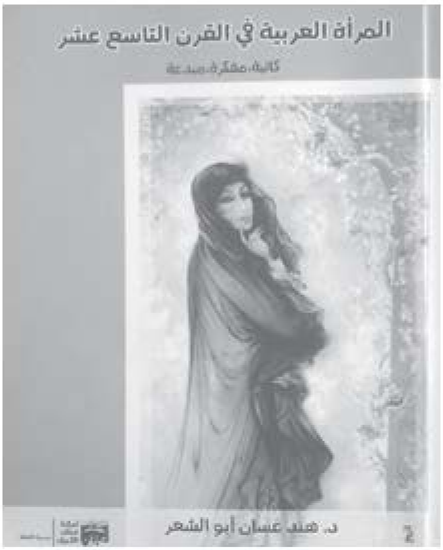
المرأة العربية في القرن التاسع عشر

د. هند أبو الشعر

صدر كتاب "المرأة العربية في القرن التاسع عشر: كاتبة، مفكرة، مبدعة" للدكتورة هند غسان أبو الشعر، عن أمانة عمان الكبرى، عام 2012.

يقع الكتاب في 503 صفحة من القطع الكبير، احتوى على مقدمة ودراسة، وثلاثة أبواب. جاء الباب الأول بعنوان: قضايا المرأة العربي في القرن التاسع عشر للميلاد، والباب الثاني: المرأة العربية شاعرة، والباب الثالث: المرأة العربية مفكرة ومنظرة.

جاء في مقدمة الكتب: "عندما يتاح للدارس فرصة الاطلاع على الأرشيف الصحفي المبكر للقرن التاسع عشر الميلادي، تصيبه الدهشة من البدايات المبكرة التي لا نعرفها ولم ندرسها بعد، ويكتشف الباحث في صحف ومجلات مصر وبلاد الشام تحديداً، أن تاريخ المرأة العربية محفوظ في هذا الأرشيف المتاح في مركز البحوث والمكتبات الجامعية، وتصبح عندها المقولات التقليدية عن تخلف المرأة العربية آنذاك، مسألة فيها نظر بكل تأكيد".





تحولات الدرس الأدبي المقارن

د. عباس عبد الحليم عباس

صدر كتاب "تحولات الدرس الأدبي المقارن (عز الدين المناصرة) وجهوده المقارنة نموذجاً" للدكتور عباس عبد الحليم عباس، عن (الأكاديميون للنشر والتوزيع)، عام 2012.

يقع الكتاب في 105 صفحات من القطع الكبير، ويتناول الكتاب في التمهيد النقد المقارن في الأردن، ثم مدخل عن عز الدين المناصرة- فضاءات المقارنة، وفي الفصل الأول منهجية المقارنة وحصن المفاهيم، وفي الفصل الثاني النقد الثقافي المقارن، وعلم التناص والتلاص من الجمالي إلى الثقافي، وفي الفصل الثالث الهويات، والتعددية اللغوية من الثقافي إلى نقد الهوية (بوصفها موضوعاً نقدياً)، وضم الكتاب ملحقاً بحوار مع الناقد والمفكر عز الدين المناصرة: إشكالات الدراسات المقارنة.

معجم أديبات الأردن وكاتباته

محمد المشايخ

صدر كتاب "معجم أديبات الأردن وكاتباته" للكاتب محمد المشايخ، في عمان، عام 2012.

يقع الكتاب في 215 صفحة من القطع الكبير. وضم الكتاب أسماء 270 أديبة، و207 إعلامية من أعضاء نقابة الصحفيين الأردنيين، و130 عضوة في مركز الإعلاميات العربيات. وجاء ترتيب الأسماء حسب الحروف الهجائية. وجاء في مقدمة الكتاب: "يعتبر هذا المعجم جزءاً من (موسوعة أبناء الأردن وكتابه)، التي أتطلع لإصدارها، ولا يحول دون ذلك، سوى كثرة الأعلام الذين تنجبهم الساحة الثقافية المحلية، والذين نطالع –يومياً- أسماءهم إلى جانب أعمالهم الإبداعية في الصحف والمجلات والمكتبات المحلية والعربية، الأمر الذي أملى علي أن أرصد الأسماء والسير المستجدة، لإصدارها إلى جانب المبدعين الذين كرّسوا أنفسهم وغدوا في واجهة المشهد الثقافي الإنساني، ضمن معاجم يتخصص كل منهم في تقديم تراجم المبدعين المحليين في كل جنس أدبي على حده".



ماذا بعد قصيدة النثر؟

(النصّ الكشكولي المفتوح)

د. عز الدين المناصرة

ذات مرَّة سألني أحد الصحافيين السؤال التالي: ماذا بعد قصيدة النثر؟ فكان جوابي: ما بعد قصيدة النثر هو (النصّ الكشكولي المفتوح). كان ذلك قبل خمسة عشر عاماً تقريباً، لكنني لم أشرح هذا المصطلح للقراء. يومها كانت الطبعة الأولى من كتابي (اشكالات قصيدة النثر) قد صدرت في رام الله عام 1998، ولاحقاً (2002)، صدرت الطبعة الثانية الموسَّعة بعمّان عن المؤسسة العربية، وقامت ضجة كبرى حول الكتاب (مع وضد). آنذاك لم يكن باستطاعتي شرح مصطلح (النص الكشكولي المفتوح) لأسباب عديدة، رغم أن تعريفه كان جاهزاً في ذهني. هكذا بعد مرور أكثر من قرن من الزمان، يمكن مراجعة قضية قصيدة النثر، وأقترح الخلاصات التالية:

أولاً: نشر (أمين الريحاني) كتابه (هُتاف الأودية) عام 1905، وسمّى نصوصه (شعر منثور). ثمَّ صدرت مجموعة (ثلاثون قصيدة) لتوفيق صايغ عام 1954، أطلق النقاد عليها صفة (قصيدة نثر). هنا أقرر أن (الشعر المنثور) هو قصيدة نثر في مرحلتها الأولى، وأنَّ الفوارق بينهما ليست جوهرية، بل شكليه.

ثانياً: قصيدة النثر لها ذاكرة، وليست ضدَّ الذاكرة كما أدَّعى بعض كتّاب قصيدة النثر، والدليل هو مرجعياتها الشعرية الواضحة مثل: الشعر المنثور، والنصوص الصوفية (النفَّري، ومحي الدين بن عربي)، والنصوص الغنائية التوراتية (نشيد الأناشيد، والمزامير) ، أما المرجع الرابع فهو(فولكلور شعرية الترجمة)، كما ظهر في قصائد النثر الفرنسية والأميركية المترجمة، التي أثَّرتْ في قصيدة النثر العربية.

ثالثاً: روّاد قصيدة النثر هم: جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ (فلسطينيان). ومحمد الماغوط وأدونيس (سوريان). وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا (لبنانيان). أما تاريخ ولادتها فهو عام 1954 مع ظهور مجموعة توفيق صايغ الأولى، أي قبل (مجلة شعر، 1957). أما المكان، فهو بيروت. يقول رياض نجيب الريّس (سكرتير تحرير مجلة شعر) حرفياً، مايلي: (دور مجلة شعر في الثقافة العربية دورٌ مبالغٌ فيه. دورٌ ضخّمهُ الذين كانوا خارج مجلة شعر – كتاب: آخر الخوارج- ص: 325).

شاعر أردني.

رابعاً: صدر في فرنسا كتاب (قصيدة النثر من بودلير إلى زماننا) للفرنسية سوزان برنار عام 1959. نشر أدونيس، وأنسي الحاج مقالتين عن قصيدة النثر عام (1960)، تبيَّن لاحقاً أنهما عبارة عن ترجمة لأفكار سوزان برنار حول شروط تحقق قصيدة النثر. وهكذا أصبح كتاب سوزان برنار إنجيلاً مقدساً عند كتاب قصيدة النثر العرب الذين لم يقرأوه، لأنه لم يترجم ترجمة كاملة إلا في عام 1998، عندما ترجمته المصرية (راوية صادق).

خامساً: كانت حصة (فلسطين والأردن) في مجال قصيدة النثر حصةً لا بأس بها: رائدا قصيدة النثر العربية هما: جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ (الخمسينيات)، ثمَّ عز الدين المناصرة، وميشيل حدَّاد (الستينيات)- ثمَّ أمجد ناصر، وزكريا محمد، ووليد خازندار (منذ 1979)- ثمَّ على سبيل المثال، لا الحصر: غازي الذيبة، زياد العناني، عمر أبو الهيجاء، وجهاد هديب وآخرون (التسعينيات). طبعاً لا ننسى دور (ثريا ملحس) في مجال (الشعر المنثور) في الخمسينيات والستينيات كما هو في عدد من مجموعاتها النثرية.

سادساً: اتخذت قصيدة النثر أشكالاً عديدة متنوعة، أشهرها:

(1.قصيدة السرد 2. قصيدة التوقيعة 3. قصيدة الكتلة). كما التزمت قصيدة النثر في بعض نماذجها بالكثافة الشعرية والإدهاش النابع من المفارقة والاستعارة، وتمركزت حول لغة الحياة اليومية لكنها لم تنقطع عن شعرية المطلق. أما مسألة الإيقاع (ولا أقول الوزن)، فقد ظلت قصيدة النثر تستعمل الإيقاعات النثرية المفتوحة غير المنظمة، حيث كل نص يحمل إيقاعاته الخاصة به.

سابعاً: يمكن اليوم (2012) أن تُعرف قصيدة النثر بأنها: (نصٌّ أدبيٌّ تهجيني مفتوح على الشعر والسرد والشذرة والخاطرة، أي أنها عابرة للأنواع، وإيقاعاتها لا نهاية لها، لأنها غير محدودة وغير محددة بقانون الانتظام. وبالتالي تكون قصيدة النثرِ نوعاً أدبياً مستقلاً ليس بديلاً من (الشعر الحرّ التفعيلي). وهذا كله ربّما يقود قصيدة النثر إلى ما أُسميه: (النص الكشكولي المفتوح) بعد أن يستعير (الصورة) التفاعلية الإلكترونية ويدمجها في متن النص).

إذن، (النص الكشكولي المفتوح)، هو أعلى مراحل قصيدة النثر، كما أتوقع، أو هو نصٌّ جديد لمرحلة (ما بعد قصيدة النثر). وقد حصلت قصيدة النثر على شرعيتها من خلال وجودها النصّي الواقعي (مئات بل آلاف المجموعات النثرية)، كذلك خرجت مسألة (الوزن واللاوزن) من دائرة النقاش، لأن تعريف الشاعرية قد تغيّر مع الزمن.